



Universidad Católica de Chile

Facultad de Filosofía

Instituto de Estética

Programa Magíster en Estéticas Americanas

El Palín como mediación performativa en la cultura mapuche (siglos XVIII-XIX)

Un análisis estético antropológico, a partir de las fuentes escritas.

Proyecto de tesis para optar al título de Magister en Estéticas Americanas.

Nombre Alumna: Carmen Menares

Profesoras guías: Elixabete Ansa.

Margarita Alvarado

Contenido

Abstract.....	4
1. Introducción	5
2. Planteamiento de la investigación.....	14
2.1. Problema.....	14
2.2. Antecedentes	14
2.3. Hipótesis	25
2.4. Justificación	25
2.5. Objetivo general	26
2.6. Objetivos específicos.....	26
2.7. Metodología	26
3. El Juego entre estética y política.....	27
3.1. Lo bello y lo sublime en Immanuel Kant	27
3.2. El impulso de juego en Friedrich Schiller	31
3.3. Dramas sociales y metáforas rituales de Víctor Turner.	38
4. Desarrollo de la investigación	45
4.1. Categorías estéticas para el análisis del juego del palin	45
4.1.1. Facultad de resistencia	45
4.1.2. Metáforas rituales e imágenes icónicas	47
4.1.3. Representación dramática.....	54
4.2. Organización social	56
4.2.1. Hacedores de la paz.	59
4.2.2. Hacedores de la guerra.....	63
4.3. Az mapu.....	69
5. Tipos de palin	78
5.1. <i>Palín como performance ritual</i>	78
5.1.1. Fases del palin como performance ritual	80
5.2. <i>Palín como mediación performativa</i>	86
5.2.1. Fases del palin como mediación performativa	87
5.3. <i>Palin como guerra simbólica</i>	90
6. Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	98

Ilustración 1. Facultades del alma según Kant. Elaboración propia.	27
Ilustración 2. Belleza adherente y libre según Kant. Elaboración propia.....	28
Ilustración 3. Lo sublime dinámico y lo sublime matemático en Kant. Elaboración propia.	29
Ilustración 4. Diferencias entre Kant y Schiller. Elaboración propia.....	31
Ilustración 5. Impulso de juego en Schiller. Elaboración propia.	33
Ilustración 6. Diferencias entre Kant y Schiller. Elaboración propia.....	35
Ilustración 7. Lo sublime práctico en Schiller. Elaboración propia.	36
Ilustración 8. Diferencias entre estructura y Antiestructura en Víctor Turner. Elaboración propia.	41
Ilustración 9. Proceso en el palin como drama social.	54
Ilustración 10. Proceso en el palin como guerra simbólica	55
Ilustración 11. Jerarquización social.....	58
Ilustración 12. Organización territorial.	58

Abstract

La siguiente tesis es una propuesta interpretativa para aproximarnos a la comprensión, desde la antropología de la performance y la estética, de una de las formas del juego de palin descrita en las fuentes escritas. Nos referimos al palin para la resolución de conflictos internos en la sociedad mapuche del siglo XVII y XIX, el que proponemos entender como una mediación performativa por medio de la noción de drama social Víctor Turner. Para lo cual, indagaremos en los distintos tipos de juegos de palin, observándolos desde una mirada de proceso. Analizamos la estructura de la sociedad mapuche, sistematizando dos figuras masculinas de poder, el Toqui de Guerra y el Toqui de Paz que nos permite interpretarlos desde las concepciones de dualidad complementaria de los estudios andinos. Para, de este modo, reflexionar acerca del sistema de koncho o jugadores dentro del palin, insertándolo dentro del universo simbólico y político de la cultura mapuche.

Palabras claves: mediación performativa- estética-cultura mapuche-dualidad-juego de palin

The following thesis is an interpretive approach, from the anthropology of performance and aesthetics, to understanding one of the forms of the game of palin, as described in written sources. We refer to palin as an exercise carried out for the resolution of internal conflicts in the Mapuche society of the XVII and XIX centuries and we understand it as a performative mediation through Victor Turner's notion of social drama. We analyze the structure of Mapuche society, systematizing two male figures of power, the Toqui of War and the Toqui of Peace, which allows us to interpret it from the concepts of complementary duality in Andean Studies. In this way we reflect on the system of koncho or players within the palin, inserting it into the symbolic and political universe of Mapuche culture.

Keywords: performative mediation-aesthetics-mapuche culture-duality-palin's game

1. Introducción

Para comenzar esta tesis es necesario recurrir a la discusión en torno al concepto de mediación cultural en primera instancia. Para ello partiremos revisando el contexto histórico-político de surgimiento del concepto, para luego dar cuenta de las definiciones y características, así como las críticas desde las prácticas, que finalmente nos permitirán plantear nuestra propuesta.

Desde una perspectiva histórica ampliada, Jean Caune (2009) Nassim Abouddrar y François Mairesse (2018), señalan que debemos situar el surgimiento de la mediación cultural en el contexto de las políticas culturales francesas, las que, si bien se establecen en 1959, se ven fortalecidas a partir de los sucesos ocurridos en mayo de 1968 en París, ya que dicho movimiento pone en tensión uno de los pilares básicos de la revolución francesa y del proyecto ilustrado de la modernidad, esto es, la participación de la ciudadanía en la cultura. Es así como a partir de 1968 que la política cultural francesa, con el propósito de cumplir con dicho objetivo, ha oscilado entre dos grandes paradigmas que a continuación definiremos:

- La **democracia cultural** es aquella política pública -desarrollada fuertemente en los años sesenta y setenta- que basa sus fundamentos en la participación directa de la población en la producción y/o creación artística por medio de un trabajo territorial y comunitario. Desde esta mirada, vemos surgir en 1959 las casas de la cultura, espacios culturales situados más allá de los márgenes de los centros metropolitanos en donde comúnmente se establecen los grandes museos y teatros nacionales. Dichos espacios se erigen sin mediación, con la hipótesis inicial de que el fomento a la democracia cultural devenía sólo de la construcción de infraestructura descentralizada y del acercamiento del público a las artes. Sin embargo, no es hasta la “Declaración de Villeurbanne” que se pone énfasis al trabajo con las comunidades. Esta declaración, redactada por directores de los teatros populares post mayo de 1968, da cuenta de la preocupación por la suerte de los “no públicos” excluidos de las propuestas culturales y señala la necesidad de una figura mediadora, haciendo emerger la figura de los animadores culturales (Bruno Nassim Abouddrar & François Mairesse. Una breve historia de la mediación (pp.36-45). Este paradigma se ocupa de relevar la perspectiva entiende el desarrollo cultural desde lo comunitario.

En términos históricos hunde sus bases en lineamientos políticos anteriores desarrollados en los años treinta en Francia, por el frente popular. Estos lineamientos se observan también en el frente popular en Chile, en el proyecto inconcluso de Pedro Aguirre Cerda denominado *Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libre*¹, que incluía una gran casa modelo en lo que hoy es el Parque O'Higgins y que tenía su sede en las actuales instalaciones de la Universidad Bernardo O'Higgins en el mismo parque. Este edificio articulaba y centralizaba una serie de casas dispersas en diferentes poblaciones vulnerables de Santiago. Heredero de este proyecto durante la Unidad Popular fue el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral² – lo que hoy es el GAM o Centro Cultural Gabriela Mistral- el que debía ser el eje articulador de una serie de otros espacios culturales en poblaciones vulnerables.

- La **democratización cultural** es aquella política cultural la cual se ocupa de la masificación de los productos y servicios culturales o artísticos, el centro de sus preocupaciones, en términos de política pública, es la generación de *acceso* a los espacios consagrados a la cultura y a las artes. La democratización cultural tiene como tesis principal que la participación cultural se resuelve masificando bienes o servicios culturales de alta calidad a aquellos segmentos de la población que no han tenido acceso a este tipo de propuestas, surgiendo así las industrias culturales. En Francia, en 1981 se modifican las políticas culturales favoreciendo el desarrollo de la creación en detrimento de la animación. En Chile, los ejemplos de esta política es la edificación de una serie de museos y centros culturales que tendrán un carácter mixto: público privado, como es el MIM, Centro Cultural Palacio de la Moneda, el Centro Cultural Gabriela Mistral, entre otros muchos.

¹ Para más información sobre el proyecto visitar la página de memoria chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96676.html>. Para más antecedentes sobre la política cultural de Pedro Aguirre Cerda revisar Cabrera, Josefina (2018) *La salvación de la patria y la raza: discursos y políticas médico-educacionales en torno a la figura de Pedro Aguirre Cerda* y Yáñez, Andrade Juan Carlos (2016) *Trabajo y políticas culturales sobre el tiempo libre: Santiago de Chile, década de 1930*.

² Para más información revisar los trabajos de investigación de Paulina Varas y José Llanos, además de los trabajos desarrollados por David Maulen.

Ambas formas de implementación de las políticas culturales desde miradas divergentes harán surgir roles profesionales específicos, como vimos, la figura del animador cultural en el caso de la democracia cultural. En el caso de la democratización cultural, es la figura del gestor cultural. A grandes rasgos, la primera pretende el levantamiento o surgimiento del ánimo y/o alma de las comunidades o colectivos con los cuales trabajan, a través de la educación popular y/o la intervención social. La segunda, en cambio, surge de la necesidad de contar con profesionales que logren mantener, a partir del levantamiento de fondos, estos espacios culturales que ya no serán públicos, por ende, no dependientes de la administración central del Estado. La figura del gestor cultural corresponde a la expansión del *management* o marketing empresarial privado, hacia el campo cultural (Mairrese y Desvalles 2009). Ahora, estas diferenciaciones conceptuales en la práctica, muchas veces se mezclan, donde un animador cultural o sociocultural, suele ser un gestor debido a la necesidad de levantar fondos para la autogestión de espacios independientes, por ejemplo.

La mediación cultural emerge en 1997 como la síntesis dialéctica de estas dos perspectivas opuestas, entre la centralidad del objeto cultural de calidad de la democratización y la relevancia de la participación de los sujetos de la democracia cultural, vinculando tanto la mirada objetualista centrada en el valor intrínseco de los bienes culturales, como la mirada subjetivista centrada en el valor otorgado por los sujetos a los bienes culturales, entendiendo que la mediación brota de la relación entre el objeto y el sujeto. En cuanto a su definición, nace para “hacer de la acción cultural un instrumento a favor de lo social, fomentando el intercambio y la relación entre los individuos” (Romanello, Gloria, 2015, 265). Su búsqueda corresponde al orden de una construcción “modesta y exigente de las condiciones del vivir-juntos” (Caune, Jean, 2009, 23). Por lo que plantea la cuestión de las relaciones entre los miembros de una colectividad y el mundo social que construyen. Se desarrolla en el espacio público en el contexto político del fin de las ideologías, donde los conceptos de proyecto y de acción colectiva parecían obsoletos, presentándose como el medio susceptible de reparar la fractura social (Caune, Jean 2009). Se diferenciará de la animación cultural porque una de sus problemáticas centrales es la inclusión social, por ello, supone necesariamente aproximaciones diferentes según los grupos y los tipos de contactos que se quieren producir. Su trabajo se relaciona tanto con la democratización del conocimiento, como con el trabajo con el *otro*, metodológicamente trabajando con los

sentidos y con la búsqueda de nuevos modelos económicos de financiamiento cultural (Nassim, Bruno & Mairesse, François 36-45). En términos concretos es una expansión de la función educativa en el campo de las instituciones culturales, la que se ha desarrollado lo suficiente en el curso de los últimos decenios (Desvallées, A. & Mairesse, F. 2010). Su función va más allá del desarrollo de públicos e integra la educación artística, la inclusión social, la educación popular, el arraigo local en las comunidades y en los barrios, como el desarrollo territorial (Racine, Danièle) . Este nuevo paradigma pone de manifiesto la necesidad de profesionales capaces de abordar proyectos multidisciplinarios que involucren agentes y saberes propios de áreas diversas como la pedagogía, la historia y la creación artística pero también las ciencias sociales y experimentales (Boj, Clara & Campos, José. 2020).

Entre los elementos que caracterizan a la mediación, entendida como una acción comunicacional que construye los lazos sociales, están 1) es una acción que produce siempre un “efecto” sobre el destinatario de la comunicación. El destinatario es un sujeto respetado y valorado, nunca instrumentalizado, 2) el objeto, el actor o la situación de partida, sufren una modificación o transformación debido a la integración en otro contexto, 3) El operador de la acción, el tercer elemento mediador, es una acción humana. Esta acción del tercer elemento tiene un impacto sobre el entorno social (Davallon, J. 2003), a partir de estas características, la mediación se entiende como un proceso social, sólo posible por medio de la operación del tercer elemento mediador. La naturaleza de este tercer elemento será la reflexividad y la representación, por la duplicación del sujeto en su imagen así como la duplicación de lo social en la convención política. De esta forma, la mediación está ligada al funcionamiento simbólico de la sociedad (Davallon, J. 2003).

El concepto de mediación es usado en un sinnúmero de campos profesionales, más allá del campo cultural, tales como el judicial, la psicología, en la educación formal, etc., lo que agrega una dificultad mayor para su comprensión. Por ello, autoras como Carmen Mörsch (2014) más que intentar definirlo teóricamente, analiza los discursos institucionales y sus prácticas, llegando a plantear cuatro discursos que reflejan cómo las instituciones culturales se relacionan con la sociedad: el discurso afirmativo, el discurso reproductivo, el discurso deconstructivo y el transformador. El discurso afirmativo se caracteriza por expertos se

dirigen a un público especializado, entre sus prácticas conferencias, visitas guiadas especializadas, catálogo de expertos. El discurso reproductivo se caracteriza porque mediadores calificados en habilidades pedagógicas educan al “público del mañana” y sus prácticas más comunes son los talleres para colegios, capacitaciones para profesores, programas para públicos o niños con necesidades especiales. En el discurso deconstructivo, los mediadores examinan críticamente, junto al público, el arte, el museo, sus procesos educativos y de distinción social. Esto se refleja en intervenciones en las exposiciones con los artistas y mediadores, visitas o programas donde la voz de la institución se equipare a la del público y el trabajo con diferentes públicos desde una lógica no paternalista. Finalmente, en el discurso transformador, la institución busca introducirse en su contexto, generando participación a largo plazo, no “atraer público”. Se puede ver reflejada en proyectos autónomos a las exhibiciones, donde se incluyen grupos de distintos intereses y en exhibiciones diseñadas por actores sociales.

Existe al menos tres perspectivas en la profesionalización de la mediación cultural. Carmen Mörsch representa la mirada crítica. Las diferencias entre lo que plantea Mörsch y el modelo francés, es que éste último parte desde el consenso, sin discutir o tomar en consideración las críticas desde los campos de los estudios culturales, postcoloniales y decoloniales de la definición kantiana sobre lo bello. Por otro lado, o en el otro extremo, el modelo crítico de la mediación cultural va a partir desde el conflicto, desde el disenso, dado que retoma los principios dialógicos de las pedagogías críticas de Paulo Freire, los estudios culturales, la perspectiva feminista y postcolonial, para profundizar sobre la representación de los otros, tanto en el arte como en las instituciones culturales. Ahora bien, a los planteamientos de Carmen Mörsch y al modelo francés, debemos sumar una tercera vertiente representada por políticas culturales de ciudades como Montreal y Medellín, donde, en el primero, la mediación es entendida como una filosofía de la acción y en el segundo, la mediación cultural será el eje central de la transformación de una ciudad como la de Medellín, atravesada por la violencia durante los años ochenta, siendo la cultura para la formación ciudadana uno de sus puntos principales de desarrollo. Ambos casos nos dan cuenta de una mirada amplia de política cultural, que pone en su centro entender el arte como motor de transformación social. Lo que une a Montreal y Medellín, es que forman parte del

movimiento municipalista, denominado “nuevos municipalismos³” para quienes el campo cultural es fundamental para el desarrollo de las ciudades. Ambas ciudades forman parte de la red global de ciudades y gobiernos locales, regionales y metropolitanos (CGLU), que es la mayor organización de gobiernos subnacionales del mundo, con más de 240.000 miembros en más de 140 estados miembros de las Naciones Unidas y que se define a sí misma como la voz unida y la defensora mundial del autogobierno local democrático, representando a más de la mitad de la población mundial⁴.

Si bien en términos de políticas públicas nuestros grandes referentes son las ciudades señaladas y el movimiento CGLU, vemos en ellos una gran debilidad que nos parece crítica mirada desde América Latina, esto es, la exclusión de las prácticas culturales de las comunidades indígenas, quedando relegadas como bien ha señalado Ticio Escobar, al ámbito del patrimonio. Ello, aun cuando, se ha definido que la mediación cultural debe abordarse en función de un espectro que va desde una acepción amplia de cultura, esto es desde la acepción antropológica, hasta la acepción restringida de cultura desde el arte (Caune, Jean 2009), no obstante, en la práctica, prevalecen las definiciones de cultura desde las bellas artes. Ticio Escobar, ha profundizado en que en el contexto de las culturas indígenas, lo estético no puede ser separado de un complejo sistema simbólico, que aglutina ámbitos separados en el pensamiento occidental moderno, como política, religión, ciencia y derecho. Así, lo estético indígena, desconoce la autonomía del arte, núcleo del modelo de bellas artes occidental, así como también la genialidad individual, esto es el carácter único e individual de cada obra. Desde la mirada del arte occidental, las expresiones culturales no occidentales son consideradas o folklore, arte popular o patrimonio cultural (Escobar, Ticio, 2011), definiciones como bien estipula Gilberto Gil en su discurso de asunción como ministro de cultura, en América Latina, perpetúan las desigualdades y las discriminaciones (Gil, Gilberto, 2003). Concordamos con Escobar en estos puntos, pero nos alejamos de los planteamientos de Ticio Escobar, centrado en dar cuenta de las características de lo bello en las comunidades

³ Para conocer más de este movimiento, revisar: Blanco, I., Gomà Carmona, R., & Subirats, J. (2018). El nuevo municipalismo: derecho a la ciudad y comunes urbanos. *Gestión Y Análisis De Políticas Públicas*. Nueva época, (20), 14-28. <https://doi.org/10.24965/gapp.v0i20.10491>

⁴ Revisar su página web: <https://www.uclg.org/es/organizacion/sobre-nosotros>

indígenas, para pensarlas desde el juego y la estética de lo sublime, centrándonos fundamentalmente en la facultad de resistencia.

Es por esto por lo que esta tesis está concebida desde las prácticas indígenas para pensar una mediación *otra*, ya que, como bien señalan algunos autores (Nassim & Mairesse, Mörsch), la mediación es, antes que nada, una práctica. Y nuestras propias prácticas nos plantean la necesidad urgente de expandir las formas “dialógicas” de los modos de concebir la mediación para que ésta realmente pueda enfrentar el reto de la inclusión social. Nuestra mirada es desde lo performativo, donde el cuerpo, la sensibilidad, el juego y la puesta en escena se vuelven fundamento. Nuestro foco está en estudiar, enseñar y generar acciones que pongan de relieve el lugar del cuerpo en los dispositivos de mediación. Nos interesa, por lo tanto, profundizar en el tacto del contacto que forma parte de la retórica de la mediación (Caune, Jean, 1999), la cual planteamos es anterior e incluso condición de posibilidad para el diálogo y la apertura hacia la alteridad. Esto dado que hemos trabajado por más de quince años con colectivos históricamente marginados del mundo de las bellas artes, comunidades indígenas, adultos mayores, migrantes, personas con discapacidad visual, mujeres víctimas de violencia de género, niños y niñas, jóvenes de sectores vulnerables de la población, entre otras. La experiencia de trabajo con dichos colectivos, nos indica la necesidad de construir una mediación que no parta desde la crítica racional.

Por un lado, porque las comunidades indígenas no comparten el mismo lenguaje, por otro lado, porque el eufemismo de la vulnerabilidad de estos colectivos, entre ellos los indígenas, oculta la violencia estructural en términos lingüísticos, culturales, físicos, económicos, educativos, territoriales, etc., de la que han sido objeto históricamente, violencia que afecta gravemente su capacidad de comunicación, expulsándolos de la esfera pública. Prueba de ello, específicamente con las comunidades indígenas, son las investigaciones de Alejandro Cevallos⁵ sobre la implementación en América Latina de la educación popular, en particular en Quito:

(...) desde el método de la alfabetización crítica que inspiró Paulo Freire veían como un obstáculo lo que llamaron “pensamiento mágico” y se proponían desterrarlo del círculo de conversación como condición para llegar a lo que interesa: ver y describir el mundo

⁵ Parte del grupo de trabajo de artistas-educadores *Another roadmap school*, que lidera Carmen Mörsch.

objetivamente, juzgarlo y transformarlo. Enjuiciar, deslegitimar, minimizar, infantilizar esas formas de “conversación con el mundo”, esas prácticas vinculadas a formas radicalmente diferentes de entenderse uno mismo en el mundo es una operación automática del pensamiento colonizador y colonizado”. Alejandro Cevallos. Desencuentros entre el método de alfabetización crítica de Paulo Freire y las cosmovisiones andinas. Another Roadmap School⁶, Quito.

Tomando lo anterior en consideración, proponemos hacer uso del concepto de *drama social* y el andamiaje teórico conceptual del fundador de la antropología de la performance, Víctor Turner, para pensar una mediación que tome en consideración tanto lo consensual como lo conflictivo, lo no hablado como los imaginarios *otros*. Dado que el autor plantea que los espacios liminales y/o liminoides del ritual y el teatro, son mecanismos de regulación de las crisis sociales (Geist, Ingrid, 2002), ya que para Turner la cohesión (*communitas*) y el conflicto (estructura) son dos caras de una misma moneda, mediados por el espacio liminal. Sin embargo, para esto debemos plantearnos primero, que es lo que entenderemos por cultural.

Néstor García Canclini (2004) menciona cuatro vertientes contemporáneas que definen lo cultural dentro de las cuales, está la definición de cultura como dramatización eufemizada de los conflictos sociales, vertiente que estudia las dramatizaciones simbólicas de las sociedades como metáforas de las problemáticas sociales. En esta vertiente García Canclini va a situar tanto a Walter Benjamín como Bertolt Brecht, incluyendo a los desarrollos antropológicos en sociedades no occidentales que “descubrieron hace mucho tiempo que cuando en una sociedad se juega, se canta o se danza, se está hablando de otras cosas, no sólo de aquello que se está haciendo explícitamente. Se alude al poder, a los conflictos, hasta la muerte o la lucha a muerte entre los hombres (García Canclini 38). Los antropólogos que han trabajado en esta vertiente han profundizado tanto en las denominadas sociedades occidentales como las sociedades no occidentales, donde, para que lo social no sea una lucha a muerte y todo desemboque en guerras, se deben incluir formas metafóricas de abordar los conflictos. Lo cultural sería ese espacio intermedio, de ello deriva el acucioso estudio etnográfico del teatro, las artes plásticas, el cine, canciones, los rituales, las fiestas, etc. En

⁶ Para más información, revisar: <https://another-roadmap.net/educacion-popular>

esta vertiente es donde podemos ubicar a Víctor Turner quien centra su trabajo en el cruce entre la antropología y las artes escénicas, para quien a través de los dramas sociales nos adentramos en los aspectos más profundos de una cultura, donde la ritualidad la entenderá como una obra de arte. Podemos sintetizar esta mirada a partir de lo que señala Girard:

Si estamos de acuerdo, y no vemos la manera de no estarlo, con el etnólogo que describe en el rito sacrificial un drama, o una especie de obra de arte -Víctor Turner, por ejemplo- también debe ser cierto lo recíproco: el drama representado por el teatro debe constituir una especie de rito, la oscura repetición del fenómeno religioso (Girard, *La violencia y lo sagrado* 310-311).

La cultura entendida como juego, o más precisamente, como puesta en escena, es también parte fundamental de la teoría estética, por ello en esta tesis se hace necesario profundizar sobre los planteamientos de Immanuel Kant como de Friedrich Schiller para intentar hacer los cruces entre los planteamientos desde la estética sobre el juego, con los planteamientos de la antropología de la performance de Víctor Turner. Esto porque tanto el concepto de juego como de drama social de Turner son nuestra base teórica para la comprensión de lo que queremos proponer: entender el Juego del Palín como la dramatización de los conflictos al interior de la sociedad mapuche de los siglos XVIII-XIX, una mediación performativa.

2. Planteamiento de la investigación

2.1. Problema

Los estudios sobre el juego de *palin* en la cultura mapuche se dividen entre las crónicas españolas y las etnografías contemporáneas. Las primeras, al tener como objetivo la evangelización, explícitamente la señalan como una práctica en que los mapuche veneran a su “pillan”, definiendo a éste como el “demonio” de los volcanes. Por otro lado, están las etnografías contemporáneas, que con una nutrida información de trabajo de campo, nos darán cuenta del aspecto ritual del juego. Sin embargo, las últimas, interpretarán la práctica como una teatralización de la guerra o una performance política, sin una discusión teórico conceptual que problematice dichas nociones. El problema que observamos entre ambos espectros es que de uno u otro lado, fortalecen una imagen de la cultura mapuche que no permite una mirada más comprensiva sobre los procesos sociales y políticos de esta, que hoy exige una lectura profunda y una descripción “densa”. Es por lo que, a través de este trabajo, queremos realizar el ejercicio de pensar esta práctica desde una mirada procesual, gradual y matizada, que tome en cuenta tanto sus distintos usos, como los contextos de cada uno. Realizando para ello una lectura en profundidad de los aspectos estético que nos permite ahondar en lo que en literatura antropológica se entremezcla, que es la teatralización, la performance y lo político.

2.2. Antecedentes

La bibliografía sobre el juego de *palin*, o *chueca*, es abundante. Los primeros en describirla son los cronistas españoles, sin embargo como señaláramos, al tener como objetivo final la evangelización y la conversión de la cultura mapuche al cristianismo, desmerecieron tanto las bases espirituales y religiosas ligadas al *palin*, como su ser moral (Latcham: 359) contribuyendo a forjar una imagen del juego como una instancia en donde sólo se perpetuaba la violencia y la tendencia a la embriaguez del mapuche. Una imagen que, lamentablemente, ha permanecido en el tiempo. Prueba de ello, sin ir muy atrás en el tiempo, es el reportaje del domingo 30 de septiembre de 2012 del suplemento reportajes del diario Las Últimas Noticias titulado “La chueca: el verdadero origen de la violencia en los estadios”.

Descrita como “rudos encuentros” que eran amenizados con “una abundante provisión de alcohol, la cual, mezclada con la pasión deportiva, degeneraba en un explosivo cóctel de violencia.” (...) “Si a ello sumamos la alegre concurrencia de chiquillas de vida ligera y la entusiasta afición -que se lanzaba a la cancha a la primera seña de rosca- tenemos los elementos fundamentales, clásicos, de la violencia en los estadios”. El reportaje toma como referente las crónicas españolas y va acompañada de una fotografía de jugadores, retratados en uno de los zoológicos humanos de 1883 en Francia, donde se ve a los hombres posando para la fotografía como si estuviesen jugando al palín, junto a la pintura de Claudio Gay sobre el juego.

Es sólo a partir de los estudios etnográficos contemporáneos, que los investigadores del juego del *palin* han logrado relacionarlo con los aspectos más profundos de la cultura mapuche. Entre los autores están: Marcus Course, Luis Rojas y Nikolas Stüdemann (Stüdemann; López; Course; Rojas). Marcus Course considera el aporte del juego en la construcción de la subjetividad mapuche, interpretada por los jugadores, entendiendo el Palín como guerra simbólica, que fomenta y permite las relaciones de intercambio entre los diversos grupos sociales. Rojas, en cambio, ahondará en las diferentes categorías de Palín, deteniéndose, fundamentalmente, en la conformación de las redes de reciprocidad y el intercambio que cumple el *palin* en la sociedad mapuche. Stüdemann, en cambio, va a focalizarse en lo que denomina Palín "político", interpretándolo como un llamado a la recuperación y ocupación de la tierra. Para el autor: “palin play an important socio-political role within these indigenous groups, as a way of making political claims visible” (Stüdemann 118), entendiendo a este último como una performance política radical. Los autores señalan que existen diversos contextos de uso del palin, a partir de lo cual van a identificar diversos tipos de juego: *Purrun Palín*, *Füchapalin*, *Rüf Palin*, *Caiñetu*, *Palicantun*, *Palin Político* y *Winka Palin*. Todos los autores coinciden en que existen diferencias entre la función ritual y en su función como competencia, distanciándose del uso en tanto deporte. Es así como también van a constatar que existió un tipo de *palin*, que desaparece hacia el siglo XIX, esto es el palin para resolver los conflictos internos.

Los trabajos etnográficos contemporáneos han sido un tremendo avance para el entendimiento más profundo sobre el juego de palín, dado que permiten establecer los distintos contextos de uso del juego: ritual, de competencia, y para la resolución de conflictos. Sin embargo, este último contexto de uso -que es el que nos interesa- sólo es mencionado por los autores, ya fue una práctica que se desarrolló hasta la ocupación de la Araucanía (1861-1883) y la extensión del Estado Nación Chilena, desapareciendo debido a la implementación e institucionalización del sistema judicial chileno. Es debido a la desaparición de este tipo de *palin* que debemos aproximarnos por medio de las fuentes escritas, una aproximación que proponemos abordar desde el concepto de drama social de Víctor Turner ya que nos permite entender que lo que se despliega en dicho ritual específico son las problemáticas que se generan al interior de la estructura social mapuche, y era utilizado para que dichos conflictos no terminaran en una guerra a muerte entre los grupos.

Para abordarlo entonces, hemos diferenciado tres categorías del juego: *palin como performance ritual*, el *palin como drama social* y el *palin como guerra simbólica*; excluyendo de nuestro análisis la práctica del palin como simulacro que, como nos dirá Pascual Coña, era practicado por los niños, así como el *winka palin* entendido este, como deporte. En el *palin como performance ritual*, veremos los trabajos de los autores de las etnografías contemporáneas donde describen su uso para el intercambio social y el fortalecimiento de los lazos entre los diversos grupos sociales que conforman y conformaron la sociedad mapuche. En el *palin como drama social*, nos abocaremos a interpretar, a partir de las fuentes, la resolución a los conflictos internos o el uso del palin en tanto dispositivo mediador. El *palin como guerra simbólica* visualizaremos cómo en las etnografías contemporáneas se centran en observar el palin en tanto *teatralización de la guerra* (Boccará 138), perspectiva trazada por el etnohistoriador Guillaume Boccará.

Ahora bien, esta última categoría la abordaremos poniendo previamente en tensión lo esbozado por Boccará. El autor plantea la hipótesis que, en la sociedad mapuche colonial, la guerra constituye el núcleo de la identidad mapuche, la guerra entonces no se desarrollará por expansión de territorios ni por conquista o motivos económicos, sino por prestigio social. Esta “esencia” guerrera llevara a establecer una relación con el *otro* no mapuche a partir de lo que denomina “lógica caníbal”. El prestigio social que se busca en el *palin* señala el autor,

es el ser el guerrero que más se acerca al pillan dominante, ancestro mítico que salvó la cultura presente en el mito de *Trentren y Caicai*. Boccara señala que existe en la cosmovisión mapuche una entidad jerárquicamente superior (90) que identifica tanto con la figura del *pillan* que reside en la montaña como con el cacique que, durante la lucha mítica entre *Trentren y Caicai*, se refugió en lo alto del monte para escapar de la subida de las aguas, ofreciendo a su hijo en sacrificio para salvar la cultura. Este *pillan dominante* aparecerá en las crónicas nombrado como *Epunamun*, entidad invocada especialmente en tiempos de guerra. El etnohistoriador francés propone el vínculo entre los *cona* (guerreros) valerosos y el *Epunamun* (Boccara 89-92; 132), quien será el modelo heroico a imitar por los conas.

Si bien Boccara estudia la cultura mapuche en la época colonial, sus aportaciones son fundamentales para lo que queremos esbozar. Partimos de su hipótesis sobre el uso ritual del *palin*, pero creemos que existe una paradoja en sus propios planteamientos. Dado que al intentar demostrar su hipótesis sobre lo intrínsecamente guerrero de la identidad mapuche, deja de lado, a nuestro parecer, aspectos cruciales: a) que analiza el período colonial, o sea, el período de mayor conflictividad entre mapuche (reche colonial) y españoles; b) que aun, en uno de los periodos más conflictivos, describe una diferenciación social entre jefes de guerra y jefes de paz; c) que, existiendo a su vez, una figura sacerdotal político-religiosa identificado como *boquivoye*, no toma en cuenta esta figura mediadora entre la paz y la guerra, y que, d) dentro de las funciones descritas por las mismas fuentes sobre el *palin* estaba mediar entre periodos de paz y guerra, e) por último, no considera que en la guerra no hay espacio para *lo político* como articulación, ya que su objetivo es la destrucción del otro. A partir de estos cuestionamientos es que emergen nuestras interrogantes, si fueran únicamente guerreros, la decisión de ir a la guerra sería *inmediata*, esto es sin mediación, entonces, ¿para qué tener un jefe de paz?, ¿por qué aparece en tiempos de guerra una figura tan relevante como el *boquivoye*? y, lo que nos interesa, ¿por qué usar como dispositivo mediador al *palin* para decidir si van o no a la guerra?

El excesivo énfasis de Boccara en la guerra y sus planteamientos sobre la “lógica caníbal” mapuche, pensamos se debe a una lectura acrítica de las crónicas, donde, como bien señala el etnohistoriador Francis Goicovic la antropofagia, fue un dispositivo discursivo para legitimar la conquista y la esclavización de los indígenas sublevados, muchas de las veces

exagerando en sus descripciones una práctica que sí existió en lo real. Sin embargo, es en las mismas crónicas, cartas e informes oficiales se realiza una distinción entre Juntas de Guerra y Juntas de Paz, tanto internas como externas, durante el primer siglo de contacto (Goicovich), que son descritas como *coyan*⁷, (*coyag* o *coyang*, *coyagtun*) práctica mapuche anterior a la llegada de los españoles, que se define como una reunión solemne, asamblea o cabildo, sobre la que se superponen los parlamentos españoles⁸. Como bien lo describe Claudio Gay, aquello que los colonizadores denominaban parlamento, los mapuche designaban como *coyagh buta-cahuin* (Gay 105).

A partir del siglo XVII existe una serie de cambios en las estructuras sociales y políticas mapuche influenciadas por la relación con los ibéricos, que le da pie a Boccara para hablar de etnogénesis, una creación o recreación étnica a partir del contacto. Esto, por un lado, porque se establecen instituciones mediadoras creadas en el siglo XVII (parlamento, y caciques gobernadores) y XVIII (embajadores)⁹, “una suerte de institucionalización del tercero incluido” (R. &. Foerster). O, como lo denominan Zavala y Payàs “cuerpos de mediación” que se componen de “individuos lingüística o culturalmente capaces de situarse entre los dos colectivos y mediar, unas veces como conductos neutrales, otras como esclarecedores de situaciones y otras como agentes activos que toman partido en la negociación” (Zavala Cepeda 122). Una de las medidas establecidas dentro de estos espacios de mediación es la capitulación n°13 del parlamento de 1774, donde se establece la prohibición de las riñas entre *butalmapus* y las parcialidades al interior de ellos (Silva 20). Estas modificaciones transformarán según Rolf Foerster y José Isla, el “pacto colonial” hacia un nuevo “pacto reduccional” (R. e. Foerster), instaurándose una transformación étnica producto del contacto que va a convertir lo *reche* colonial a lo mapuche que hoy conocemos.

⁷ “Luis de Valdivia, en su Arte y gramática escribe coyantun, definiéndolo como “hazer razonamiento o parlamento”. En el siglo xviii el jesuita Andrés Febrés escribió coyagh para referirse al “parlamento o junta grande para hablar”. En las primeras décadas del siglo xx, el fraile capuchino Félix José de Augusta consignó el término koyaqn, definiéndolo escuetamente como “el Parlamento”. A mediados del siglo Esteban Erize caracterizó al coyag como “Junta solemne, parlamento”. (Goicovich)

⁸ Revisar los estudios de Payàs Puigarnau, Gertrudis, Zavala Cepeda, José Manuel, & Curivil Paillavil, Ramón. (2014). La palabra 'parlamento' y su equivalente en mapudungun en los ámbitos colonial y republicano: un estudio sobre fuentes chilenas bilingües y de traducción. *Historia (Santiago)*, 47(2), 355-373.

⁹ Señala Leonardo León: “por medio del reconocimiento de sus embajadores, se otorgaba a las tribus el título formal de 'naciones', se reconocía la autoridad y legitimidad de sus líderes naturales y se dejaban en un mismo pie de igualdad las disputas que afectaban tanto las relaciones hispanoindígenas como los conflictos sociales que se desarrollaban entre los linajes” (León).

Estos cambios, señala Boccara, provocan que a partir del siglo XVII se institucionalice tanto la figura del guerrero, como de quienes negocien los tratados de paz, al interior de los *rewes* y *butalmapus*. Aspectos que influirán definitivamente en las distinciones sociales entre quienes estuvieran más cerca de la corona española y quienes estuvieran en contra. Sin embargo, pensamos esta tesis como un medio para mostrar a través del *palin*, en tanto mediación performativa, que la cultura mapuche dispone de estos dichos cambios organizándolos en su universo. Estamos mucho más cercanas a aquello que señala Aimé Césaire, en la relación colonial: “si he convertido en míos elementos extraños, si han penetrado en mí ser, es porque puedo disponer de ellos, porque puedo organizarlos en mi universo, porque puedo acomodarlos a mis necesidades. Porque ellos están a mi disposición y no yo a la suya” (Césaire 57 -58). Muy distante de la lógica caníbal que, para Boccara, era el modo de relacionarse con sus *otros*, intrínsecamente ligada a su ser guerrero y las prácticas de canibalización del enemigo. Esto básicamente porque, en el acto de comerse al otro, no hay espacio para una transducción o transformación.

Ahora bien, la dualidad masculina en el poder que nos interesa profundizar en la práctica del *palin* para la resolución de conflictos, en tiempos coloniales, se materializa en dos cargos específicos que Boccara los identifica como *genvoye* (jefe de paz o jefe civil) y *gentoqui* (jefe de guerra) y una figura de jefe político religioso que desaparecerá en el siglo XVIII (166-167), que es el *boquivoye*, o sacerdotes del canelo (Bacigalupo, 35). El *boquivoye*¹⁰, en tiempos coloniales, es el mediador entre la comunidad y el exterior, su intervención será crucial para determinar los periodos de paz y los de guerra, y su función es la de ser el articulador entre este mundo y el otro, entrando en contacto con el *pillan* dominante o *Epunamun*. De estos datos del periodo colonial, deriva una primera pregunta, ¿el *palin* para la resolución de conflictos reemplaza, en tiempos de paz, la eficacia simbólica del *boquivoye* como mediador político-religioso para reestablecer los lazos internos? Creemos que sí.

¹⁰ Ana María Bacigalupo puntualizará en que el *boquivoye* es un cargo transitorio, no hereditario, elegido entre los caciques más importantes y prestigiosos en tiempos de guerra, por lo que, una vez firmada la paz, el cargo deja de tener su eficacia simbólica. Para Bacigalupo el *boquivoye* es una suerte de sacerdote, que carga una hoja del canelo y pertenece a uno de los tres *weye*, practicantes *reche* de género dual que oscilaban entre encarnar la masculinidad y la feminidad (Bacigalupo, La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile).

Este *pillan dominante*, tiene un lugar específico donde la relación con el otro mundo es intensa, ya que es venerado en santuarios y cuevas ubicados en la montaña. Los periodos de paz y guerra determinan el habitar de los grupos en términos espaciales. En periodos de paz, los grupos viven en el territorio que le corresponde al *lebo*, en periodos de conflicto se reúnen en una fortificación en altura en torno a la figura del jefe de guerra, contrayéndose la morfología y estructura social, dispersa en tiempos de paz. Las dos “cordilleras” (de los Andes y de la Costa), señala Zavala, son los ejes centrales a partir de los cuales se organiza la vida y la resistencia indígena. Citando a Miguel de Olaverría:

La guerra de chille esta rrepartida en dos Partes que son dos cordilleras que corren norte sur la una es lo que llaman la nevada que dista de la mar Veynte leguas y en partes mas y menos. La otra esta sobre la mar es pequeña y montuossa aunque tiene tres leguas de ancho en la qual se yncluyen los estados de arauco tucapele y otras provincias. (Zavala 21)

En la cultura mapuche, dirá Boccara, los espacios en altura, los montes, montañas son espacios protectores. Como bien señala Margarita Alvarado cuando un mapuche dice: "El volcán es el que manda, él es el que decide" está demostrando el peso estético y simbólico de este topo como un elemento de un eje topográfico (Alvarado). La montaña para los mapuches según Yosuke Kuramochi, están dotadas de poder (*newen*) y se les puede llamar *tren tren* o *winkul*. Kuramochi, señala que los seres de la montaña se encuentran enfrente de los seres de las aguas, y pueden hacer el bien tomando una mujer por pago. Para el autor, el volcán y las montañas representan lo terrestre alto, que encuentra su conjunción con lo acuático, por medio de la intermediación de la doncella celestial¹¹, que une un ser de agua con la montaña a través del matrimonio, símbolo de las alianzas o pactos entre los grupos.

La profunda relevancia simbólico-política en la cultura mapuche de los espacios de altura, según Boccara, permite entender por qué ciertos ulmenes son enterrados en las alturas cerca de los volcanes (Boccara 172-173). En este mismo sentido, para Tom Dillehay, arqueólogo norteamericano que ha estudiado los montículos ceremoniales situados en los cerros de la Cordillera de la Costa denominados *kuel*, donde eran enterrados tanto los grandes jefes como

¹¹ *Kalfümalen* o doncella celestial, es la creencia de una niña doncella cuyo espíritu fue cautivado por Dios en un cerro para proteger a los hombres y que toma la forma de un cometa. Ella viaja por el cielo y su casa está en el cerro.

las machi, las cimas de las montañas y otros lugares altos son consideradas sitios sagrados desde tiempos ancestrales. Los araucanos ven los *kuel* como montañas (*winkul*) y volcanes en miniatura, donde residen los espíritus de los ancestros del linaje. Volcanes, montañas y *kuel* son equivalentes conceptuales y estructurales en la sociedad araucana, y sirven tanto como lugares para que los dioses ancestrales (*pillan*), sus espíritus, y los espíritus de las machi moren, como símbolos para importantes encuentros políticos y religiosos: “al duplicar o imitar a los volcanes donde residen *pillan*, el gran espíritu ancestral, los mapuche están vinculando simbólicamente las cualidades y poderes de sus ancestros con el del *pillan*” (Dillehay 373-374). De este modo, también concluye Boccara, que las representaciones indígenas remiten a una espacialidad específica asociado a un paisaje sagrado de altura y una temporalidad particular, del retorno al mito (Boccara 173). Tomando lo anterior en consideración, adquiere sentido lo planteado por Boccara, en tanto que *Epunamun* se confunde con el ancestro mítico considerado como el mayor de los *ulmen*, el *gentoqui* poseedor del toqui de guerra negro y al cual aspiran imitar los grandes jugadores y jefes. Estos grandes guerreros cumplen el papel del héroe trágico, ya que siguen peleando en los cielos, una vez que mueren, a diferencia de los hombres y mujeres comunes y corrientes.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que en la literatura especializada existe una discusión entre Dillehay y Boccara en relación con la existencia o inexistencia de un estado mapuche. Para el arqueólogo norteamericano, diversos patrones en los sitios arqueológicos como en la memoria oral de las comunidades en las que trabajó (en la zona de Purén y Lumaco), le indican que puede haber existido un proto estado, que tuvo fundamentos similares a las culturas andinas, en ningún caso iguales. Esto lo fundamenta por la influencia del paisaje en el habitar de las comunidades. En cambio, Rolf Foerster y André Menard, le debaten dichos planteamientos, fundamentados en los documentos y crónicas de la época, para quienes la guerra es parte de la identidad mapuche y la existencia de la guerra, es la ausencia de toda política posible u organización centralizada. Desde un punto de vista personal, me posiciono más cerca de las ideas de Tom Dillehay y José Bengoa por ser los autores que consideran dentro de sus análisis la espacialidad a nivel simbólico-político en la cultura mapuche. Bengoa señalará que los ríos, antes de la llegada de los españoles son reconocidos como vías de comunicación, rutas de integración generadas a través de los *wampu* (bote que servía tanto para el mar, los ríos y lagos). El autor argumentará que previo

al contacto con los ibéricos y en los momentos inmediatamente posteriores a este, el principal eje integrativo de las parcialidades seguía una orientación este-oeste, según el curso de las vías fluviales (Goicovic). Esto en el mundo mapuche la encontramos en la primera fase del mito que hace referencia a figuras asignadas a espacios de altura (montañas, volcanes, cerros) y espacios lacustres (ríos, lagos, lagunas). Esta articulación se modificará con la adopción del uso del caballo. Ahora las discusiones entre los autores acerca de que existió un estado mapuche, exceden nuestros propósitos investigativos. Las ideas de Tom Dillehay han sido largamente rebatidas debido a que el arqueólogo plantea el desarrollo mapuche colonial vinculándolo a la macrozona andina, tomando en consideración los planteamientos de Luis Guillermo Lumbreras (1981), quien entiende lo macro andino como una construcción social y cultural relativas al paisaje (mar, sierra y la selva) (Bachraty).

¿Por qué nos parece relevante los planteamientos de Dillehay para lo que nos interesa analizar? Por un lado, porque la sistematización de las jefaturas masculinas antes mencionadas, (toqui de paz y de guerra) hacen emerger una dualidad masculina en el poder que es similar, mas no igual, a las estructuras andinas. ¿En qué se diferencian?, en que en las sociedades andinas estas estructuras estaban intrínsecamente relacionadas con un territorio específico, diferenciados en sectores altos y bajos. Por otro lado, porque en los escritos posteriores de Claudio Gay, durante el período de la ocupación chilena, constata la persistencia dos tipos de *lonkos*, entre ellos un jefe que abogará por la guerra denominados por el autor como *aucaquipa*, y aquellos que lo harán por mantener la paz, proteger a su familia y construir el diálogo, nombrados como *anilmapu*. En términos lingüísticos, los nombres con los que denomina Gay a los jefes de guerra es *aucaquipa* del quechua *awqa*, "enemigo, alzado, rebelde, contrario, montaraz"¹² (Sánchez 360) y *kipu*: instrumento de

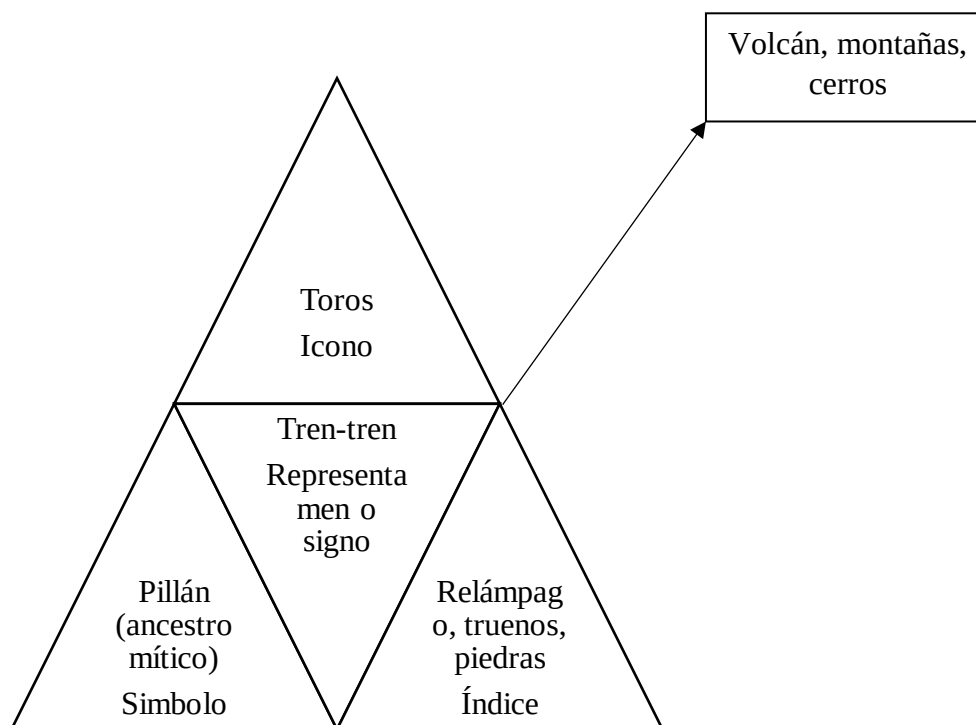
¹² awka /aʷka/ (De awqa) s. y adj. Enemigo, alzado, rebelde, contrario, montaraz. A) "Aucac – peleador, o enemigo" (Santo Tomás II: 239); "Aucca. Enemigo traydor contrario" (González Holguín I: 38); "auka, s. enemigo, contrario, rebelde, cruel, ingrato, salvaje" (Middendorf: 6); "AUKKA, m. Enemigo, adversario, contrario, rival [...]" (Lira: 71); "AUJA. Adjetivo y sustantivo: enemigo, cruel, guerra, perverso, malo [...]" (Perroud & Chouvenec II: 14); "awqa. s. Enemigo, contrario, rival, adversario [...]" (DQEQ: 33). B) "aucapu che vfchiduamlay, los aucaes no quieren dar la paz" (Valdivia, Arte: fol. 39); "Auca - alzado, rebelde, ò cimarrón, montaraz: auca chanchu - puerco alzado. Aucan - alzarse, rebelarse" (Febrés, Calepino: 432); "Auca, rebellis [...]" (Havestadt II: 609); "AUCAN. Alzarse, rebelarse" (Febrés & Hernández I: 4); "auka, adj., alzado, rebelde, muy travieso [...] //-n, n., sublevarse. // s., el alzamiento, la rebelión [...]" (Augusta I: 12); "auka, alzado, no domado, silvestre, no amansado" (Alonqueo 1989: 27); "Awka [aw'ka]: Salvaje; no domado" (Catrileo: 173), v. gr., awka kullin /aʷka kuʷin/, 'animal cerril, cimarrón, no domesticado', pero significa también 'yegua'. (Sánchez, Los quechuismos en el mapuche (mapudungu(n)), antiguo y moderno).

contabilidad del imperio Inca. Durante la época de la conquista y colonia, señala Gilberto Sánchez, se denominó *aucaes* a los llamados ‘indios de guerra’, es decir, a aquellos que nunca aceptaron la dominación española y se opusieron tenazmente a ella, durante tres siglos. En las descripciones que veremos de estos indígenas en particular, aparecen retratados como sujetos que administran un instrumento de contabilidad denominado *pron*, similar al *kipu* incaico. La acepción etimológica *pron/përon/püron* guarda el mismo significado que *kipu*, esto es, la función textil de atar información en hilos (Bachraty). Sin embargo, se diferencian ya que en el contexto mapuche es usado exclusivamente para la organización de los alzamientos o levantamientos bélicos, en cambio en el ámbito incaico su uso es fundamentalmente para administrar los bienes del imperio. Finalmente, porque la dualidad masculina en el poder en la sociedad mapuche de los siglos XVII y XIX, nos permitirá acudir al modelo de “simetría en el espejo” de Tristán Platt, especialista en la dualidad en el poder en el mundo andino, quien en sus estudios sobre el gran *ayllu* Macha del Norte de Potosí en Bolivia -una sociedad con una profunda ética guerrera- diferencia entre la "competencia equilibrada" (*tinku*) de la "desequilibrada destrucción" (*ch'ajwa*). Estableciendo así una categoría entre los tiempos de paz (*ch'axwa*) y los de guerra (*mokhsa*). Acudir a los estudios de Platt nos permite acceder a una mirada matizada de la práctica del palin y sus diversos contextos de uso (T. Platt).

Concordamos, entonces, con Boccara, Dillehay, Alvarado y Kuramochi sobre la relevancia simbólico-política de los espacios de alturas. Ahora, ¿cómo lo interpretamos nosotras?, primero nos alejamos de la perspectiva ontológica de Dillehay, y de las interpretaciones estructuralistas que se desligan de los referentes, para interpretarlo a partir de la semiosis de Charles Sander Peirce (Pierce), entendiendo por semiosis un proceso comunicacional en que se relacionan tres elementos: un objeto (el referente), un representamen (el significante) y un intérprete (el significado). El referente puede ser una entidad material, mental o imaginaria, una cosa particular o una clase de cosas existentes en lo real semiótico. El representamen sustituye al referente, es su sustituto significante que no se remite a algo concreto o perceptible en la realidad como el referente, sino que puede ser una idea, un pensamiento algo imaginable e incluso inimaginable. El interpretante es lo que el representamen crea en la mente del sujeto que a su vez se convierte en representamen de otro interpretante dando lugar a un proceso de semiosis ilimitada. Pierce, entiende por signo

o representamen como algo que está para alguien, por algo, en relación con algún aspecto o capacidad.

Como vemos, en relación con el representamen, el signo puede ser llamado ícono, índice o símbolo. Un ícono es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella. Así, cualquier cosa es apta para ser un sustituto de otra cosa a la que es similar. En cambio símbolo es ese signo o representamen en relación con el interpretante, a una convención social de una cultura en particular. Siguiendo lo estudiado tanto por Dillhey y Boccara, hemos ordenado de la siguiente manera los diferentes signos a los cuales los autores refieren, a fin de poder interpretar de mejor manera los textos. Así la geografía de altura cerros, volcanes, montañas serán los referentes, a los que se van a remitir como *tren tren* en tanto representamen o signo de éste, y que los interpretantes mapuche, por convención cultural, van a interpretar como Pillán o ancestro mítico. Veremos además en las fuentes escritas relativas al palín que además esta geografía de altura aparecerá en tanto ícono como un toro y, en tanto índice, como relámpago o truenos.



2.3. Hipótesis

El Juego del Palín usado para la resolución de conflictos es un espacio de mediación que performativiza los desacuerdos políticos al interior de la sociedad mapuche del siglo XVIII-XIX, permitiendo llegar a consensos no mediados por el logos o la comunicabilidad de un juicio racional y conforma el núcleo central de la cultura mapuche, dado que sostiene la cohesión social.

2.4. Justificación

La Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche de la Comisión de Verdad y Nuevo trato, señalará que el *Palin Kawiñ* es un tipo de trawün de enorme importancia lúdico-sociocultural, cuya función central es fomentar y fortalecer las relaciones sociales que vinculan y cohesionan a miembros y grupos familiares de diferentes zonas geográficas del territorio mapuche. Sin embargo, advierten, se debe tener presente el sentido profundo que éste tiene en la cosmovisión cultural mapuche, por lo que se debe reflexionar sobre el sentido y valor que se establece entre el juego en la relación del aspecto religioso espiritual, para, de este modo, evitar caer en la desvirtuación de un supuesto carácter *deportivo* de esta actividad; como de la relación entre la habilidad o destreza física como sinónimos de entrenamiento para la guerra. Las que, para los autores, son comparaciones con el mundo *wigka*. Por lo que instan a tener presente el aspecto ceremonial religioso, en su relación con el aspecto lúdico.

Como vemos, la Comisión reseñada, nos da pie a pensar que los abordajes sobre el Palín de los autores citados en el apartado anterior no llegan del todo a una explicación compleja y completa de este juego, dado que, por un lado, Von Vriessen, como vimos, se centra en el análisis de éste como deporte. Course va a centrarse en la necesidad de mirar el palín como un entrenamiento para la guerra, por otro lado, Rojas se acerca un poco más al aspecto ritual, sin embargo, se escinde de su análisis toda conflictividad interna para dar cuenta detalladamente su función en la construcción de los lazos sociales. Nikolas Stüdeman se detiene en cómo éste forma parte fundamental de la constitución del ser-en común mapuche, dejando de lado, también, la conflictividad interna. Por ende, consideramos necesario abordar este aspecto dentro de nuestros tomando en cuenta la relación con pillan que nos aporta Boccara.

2.5. Objetivo general

Dar cuenta del palin en tanto mediación performativa, en la que cumple un rol de mediar las relaciones al interior de las comunidades, por la recopilación de un corpus documental, tanto de crónicas como de etnografías contemporáneas, que nos permita analizarlo a partir del concepto de lo sublime.

2.6. Objetivos específicos.

- a. Construir una matriz para analizar el concepto de lo sublime a partir de Kant, Schiller y Víctor Turner.
- b. Describir el palín, y sus diversas clasificaciones dependiendo el uso, por medio de revisión bibliográfica.
- c. Recopilación de, al menos diez, cuentos, relatos, canciones y leyendas sobre el palin.
- d. Analizar las investigaciones antropológicas contemporáneas sobre el juego, respecto a sus elementos religiosos y políticos.
- e. Interpretar cuál es el rol profundo del palín dentro del imaginario político mapuche.

2.7. Metodología

La presente investigación es un tipo de investigación de archivo, que se recopilán por medio de la revisión de crónicas y documentos disponibles en el Archivo Nacional como en la plataforma Memoria Chilena, así como de bibliografía etnográfica contemporánea sobre el juego. este corpus bibliográfico será analizado a partir de la sistematización y operacionalización de los conceptos sobre lo sublime de los autores Immanuel Kant, Friedrich Schiller y Víctor Turner.

3. El Juego entre estética y política

3.1. Lo bello y lo sublime en Immanuel Kant

En crítica del juicio, Immanuel Kant señala que las facultades del alma pueden reducirse a tres: 1) la facultad de conocer, donde el entendimiento es el legislador; 2) el sentimiento de placer y dolor y 3) La facultad de desear. Entre las facultades de conocer y la desear, está el sentimiento de placer, así como entre el entendimiento y la razón, está el juicio.

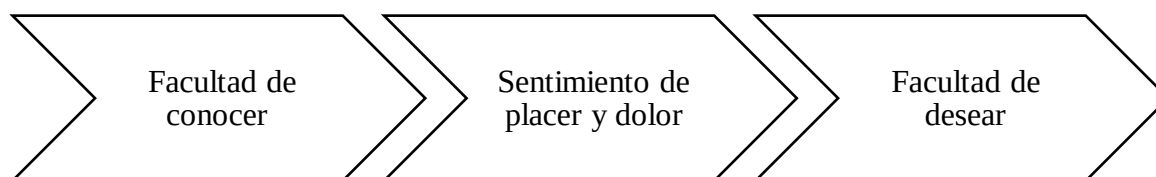


Ilustración 1. Facultades del alma según Kant. Elaboración propia.

El placer en los juicios de gusto, dependen de una representación empírica y no pueden ser unidos a priori con ningún tipo de concepto (Kant, Crítica del Juicio 117). Pero, advierte que, la capacidad de sentir placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas (de la naturaleza y del arte), expresa no sólo una finalidad de los objetos en relación con el juicio reflexionante, conforme al concepto de naturaleza que tiene el sujeto (conocimiento teórico); sino también, una finalidad del sujeto con relación a los objetos según su forma y carácter informe, a consecuencia del concepto de libertad (práctico). Por eso, para el autor, el juicio estético debe ser referido no sólo a lo bello como juicio del gusto, sino también a lo sublime, como nacido de un sentimiento del espíritu. Lo bello para Kant, tiene en común con lo sublime, que ambos placen por sí mismos. Ambos presuponen un juicio de reflexión, donde la satisfacción no depende de una sensación ni de un concepto, sin embargo, el autor los diferenciará y separará para realizar su análisis.

Lo bello lleva consigo un sentimiento de impulsión a la vida. Puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega. Existirá dos tipos de bellezas, *una adherente* y una *libre*. En la adherente el objeto place por que se asocia a algún concepto previo. Si bien es bello, no es del todo libre dado que no es del todo desinteresado. se rigen por conceptos determinados respecto a la forma o figura del objeto y por tal motivo sólo pueden ser juzgados

por la razón, a diferencia del objeto bello que son juzgados por el gusto de carácter puro. Diferencia además Kant entre lo agradable, lo bueno y lo bello, donde lo agradable responde a sensaciones provenientes de los sentidos directamente, lo que no nos diferencia del resto de los animales y por tanto no es libre. Tampoco lo es lo bueno, dado que, en lo bueno se anteponen conceptos morales que se afincan en lo racional. Bello sólo es aquello que hace jugar a la imaginación y el entendimiento. Kant buscará la universalidad de lo bello, no en el objeto bello, sino que, en la capacidad de comunicabilidad del juicio de gusto, esto es, la capacidad de comunicar a los demás aquello que nos produce placer o sensación de bienestar. Esto porque lo que busca es la construcción de un sentido común, o *sensus communis*, un modo de acceder a aquello que nos constituye y une como seres humanos (Kant 127-174).

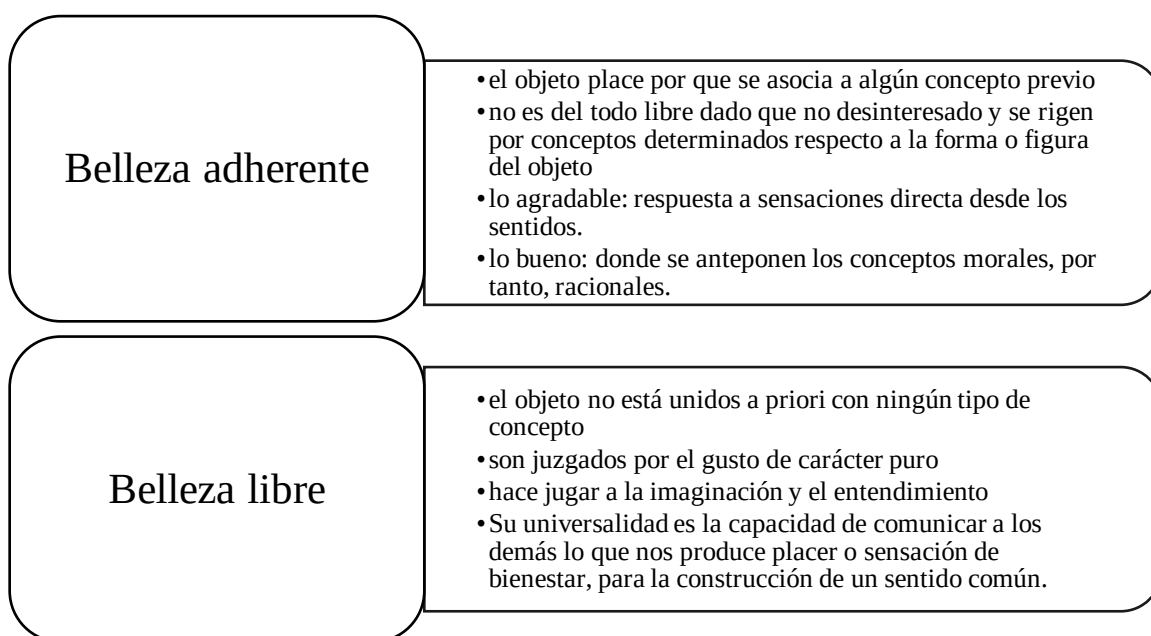


Ilustración 2. Belleza adherente y libre según Kant. Elaboración propia.

El sentimiento de lo sublime es un placer que nace indirectamente, produciéndose por medio de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas, como *emoción*, no es un juego como en lo bello, sino seriedad en la ocupación de la imaginación (176). Es un placer negativo de admiración y respeto, donde el espíritu es atraído, pero al mismo tiempo rechazado por el objeto. Lo sublime despierta en nosotros, según su forma, la inadecuación a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violenta la imaginación. Sin embargo, es, esta violencia hacia

la imaginación, lo que lo hará ser juzgado tanto más sublime. El gusto en lo bello despierta el impulso hacia la vida, en cambio, en lo sublime mantiene el espíritu en contemplación reposada.

Kant distinguirá en lo sublime entre lo matemático y lo dinámico. En la primera la facultad de conocer es añadida al objeto como una disposición matemática; en la segunda la facultad de desear es añadida como una disposición dinámica de la imaginación (180). Sublime denomina a lo que es absolutamente grande, aquello que en comparación con lo cual todas las cosas son pequeñas, por lo que no ha de buscarse en la naturaleza sino en las ideas (182). Por lo tanto, el objeto no es lo sublime, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante (2013, 183). Para Kant existe la diferencia entre lo absolutamente grande de lo sublime dinámico y la magnitud, esta última entendida como *quantum*. Toda apreciación de magnitudes de los objetos de la naturaleza es, en último término, estética, ya que sí tiene un máximo.

Lo sublime	• todo lo que es absolutamente grande, aquello que en comparación con lo cual todas las cosas son pequeñas, por lo que ha de buscarse en las ideas. el objeto no es lo sublime, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante
Sublime matemático	• la facultad de conocer es añadida al objeto como una disposición matemática. Quantum: la capacidad de medir las dimensiones o magnitudes de los objetos de la naturaleza. • Conlleva la idea de la finitud e implica una disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante
Sublime dinámico	• la facultad de desear es añadida como una disposición dinámica de la imaginación. Conlleva la idea de infinitud • el espíritu se siente movido, conmoción que es de atracción y repulsión, donde se oponen imaginación y razón. • Fenómenos de la naturaleza que puede ser considerada como <i>fuerza (temible: gustosos sublimes)</i> o como poder (temor).

Ilustración 3. Lo sublime dinámico y lo sublime matemático en Kant. Elaboración propia.

Sublime dinámico, en cambio, son aquellos fenómenos de la naturaleza, cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud, dado que lo infinito es lo absolutamente grande (188). El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación (191). Es un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación. En lo sublime dinámico el espíritu se siente movido, conmoción que es de atracción y repulsión (192), dado que se oponen imaginación y razón. La naturaleza considerada como *fuerza*, en el juicio estético no tiene sobre nosotros ningún poder. En cambio, considerada como *poder*, en tanto dinámico- sublime, es representada como provocando el temor: “Aquellos en lo que nos esforzamos en resistir es un mal, y si nosotros no encontramos nuestra facultad de resistirle, entonces es un objeto de temor”. Pero, para Kant, temible no es lo mismo que temor: “teme a Dios el virtuoso, sin sentir temor ante él. El que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza” (195). El contento de la pena viene sólo de la liberación de un peligro, es un contento con la resolución de no volver a exponerse a lo mismo.

La naturaleza es tanto más sublime, en cuanto es temible, o sea, cuando nos encontremos en un lugar seguro. Son objetos “gustosos sublimes”, los que elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario ya que hacen, en nosotros, descubrir una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da el valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza (196). Llamará sublime a la naturaleza por que eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza (197). El juicio sobre la naturaleza requiere cultura, llamará “falto de gusto” a aquel que permanece inmóvil ante lo que nosotros juzgamos como sublime, pues, éstos desarrollan las ideas morales, ausencia de gusto, entonces, es ausencia de moral. Lo sublime consiste en la relación en la cual, lo sensible, en la relación con la naturaleza, es juzgado como propio para un posible uso suprasensible –ley; ideas morales- del mismo (202). Place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos. Si lo bello nos prepara a amar algo, lo sublime lo hace para estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (203). Para Kant, belleza será el juego libre entre imaginación y entendimiento; en tanto, en lo sublime este juego libre no se presenta, ya que se transforma en un choque violento entre imaginación y razón.

3.2. El impulso de juego en Friedrich Schiller

Friedrich Schiller, parte de los principios kantianos (1941, 18), para discutirle, señala Jaime Feijóo en el estudio introductorio de la obra de Schiller, *Kallias*, sobre la educación estética del hombre (Feijóo). Schiller diferenciará entre una estética sensualista y una racionalista, situando los planteamientos de Kant entremedio de ambas que denominará racional subjetivista. Schiller en cambio, quiere plantear una estética sensible-objetiva para llegar a un concepto objetivo de belleza, esto ya que lo que le interesa es destacar el carácter sensible de su definición. Para el autor, lo que experimenta el sujeto en su *relación* con el objeto bello o en la experiencia estética, es una objetivación o proyección de su mismo ser. Así, la primera definición de lo bello es la forma, pero no la forma pura, vacía de contenido de Kant, sino que la forma viva.

El concepto de forma apunta a la forma del objeto y a la forma en cuanto representación de la subjetividad. De este modo los análisis de Schiller sobre lo bello estarán centrados en la belleza adherente de Kant, ya que ésta posee una forma lógica que debe ser superada por la forma de la belleza, de manera que la finalidad quede suprimida y contenida en la forma. El principio fundamental para Schiller, a diferencia de Kant, es la razón práctica que es el principio de autodeterminación o de libertad el que es fundamento objetivo de la belleza. La razón práctica cumple una función reguladora en analogía al principio de autonomía. Las analogías de las acciones libres son aquellas acciones que no se producen mediante la razón práctica, y que, sin embargo, concuerdan con su forma.

Immanuel Kant	Friedrich Schiller
Racional subjetivista	Sensible-objetiva
Experiencia estética como la capacidad de comunicar a los demás aquello que produce placer o sensación de bienestar	Experiencia estética como proyección del sujeto en el objeto.
Forma pura el objeto no está unido a <i>priori</i> con ningún tipo de concepto	Forma viva
Belleza libre	Belleza adherente
Juego libre entre imaginación y entendimiento	Razón práctica o principio de autonomía, Aparecer como determinado como forma autónoma. Belleza es libertad en apariencia
Experiencia de lo sublime, constituye la moralidad humana	Belleza y moralidad sólo es posible en caso de que la idea de la belleza encierre en sí misma la idea de lo sublime

Ilustración 4. Diferencias entre Kant y Schiller. Elaboración propia

La autoderminación es no estar determinado desde el exterior, sino por sí mismo, estar determinado de manera autónoma o aparecer como tal. Es belleza en analogía a la libertad, dado que, para Schiller, la belleza es libertad en apariencia, en cuanto fenómeno, en el mundo sensible: “no libertad de hecho, sino libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia” (F. Schiller). El objeto estético, así, pasa a simbolizar la subjetividad propia de la persona, de su carácter humano. Esto marca la ruptura con Kant, el hecho de que la libertad se manifieste en el mundo de los sentidos, y en que la belleza se defina como libertad en apariencia. Para Schiller, belleza y sublimidad son la representación de la libertad y de la subjetividad. La belleza para el autor no es sólo el juego libre entre imaginación y entendimiento, como en Kant, sino que abarca también la razón práctica, en cuanto centro de la subjetividad del carácter humano. Carácter suprasensible de la razón que se encierra para Kant, en la experiencia de lo sublime, que constituye la moralidad humana. En cambio, para Schiller, la relación de belleza y moralidad sólo es posible en caso de un concepto de belleza que encierre en sí mismo la idea de lo sublime, ya que no puede negarle a la belleza tanto el carácter de conocimiento, como la relación fáctica con la moralidad (F. Schiller).

De este modo llega el autor a una segunda definición de belleza, en tanto naturaleza en conformidad con el arte. No obstante, el concepto de naturaleza para el autor es un principio interno, en cuanto esencia. Esta naturaleza es la necesidad interna de la forma, por lo que lo que ha de darse no es una mera autonomía, sino *heautonomía*, una autonomía impuesta a sí misma. Este carácter autónomo de la belleza refleja a su vez la unidad de libertad y de necesidad, características de la forma estética, en cuanto que el objeto estético aparece como un objeto individual que se determina a sí mismo y cuya estructura subjetiva se corresponde a su vez a la estructura de la subjetividad. La *heutonomía*, entonces, es la belleza como forma de una forma. La forma estética es un producto de la conciencia y el placer que experimentamos ante ella se basa en el hecho de que el sujeto, al contemplarla, reconoce su propia acción y se reencuentra así consigo mismo.

Las reflexiones fundamentales de Schiller se rigen por el principio antropológico de la doble naturaleza del carácter humano representados por el impulso sensible y el impulso formal. Ambos impulsos humanizan los principios contrarios de necesidad y libertad, de naturaleza y racionalidad. Ambos impulsos están coordinados y subordinados a la vez. La

tarea de la cultura, para Schiller, es fundamentar y asegurar la acción recíproca y equilibrada de ambos impulsos. La cultura para el autor entonces es estética puesto que la belleza es la instancia que hace posible educar simultáneamente la facultad sensible y la facultad racional de la naturaleza humana, ya que están contenidas ambas en el impulso de juego, principio de acción de la belleza que engloba a ambos impulsos en un movimiento dialéctico. Por ello cobra relevancia la educación estética en la obra de Schiller, en tanto ennoblecimiento de la sensibilidad humana, que es por acción de la belleza.

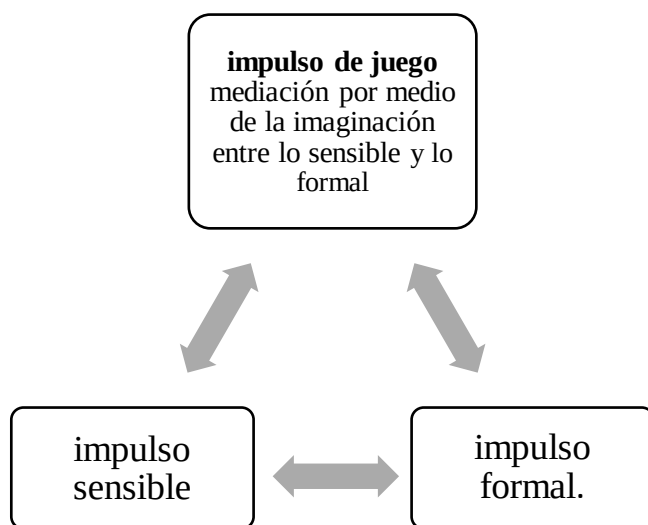


Ilustración 5. Impulso de juego en Schiller. Elaboración propia.

Como vimos, el concepto de juego estaba ya desarrollada por Kant en relación con la belleza, en cuanto a entenderla como juego libre de las facultades de conocimiento, imaginación y entendimiento. Sin embargo, para Schiller, el concepto de juego se desarrolla desde la concepción antropológica de la idea de humanidad, y se concibe como mediación entre lo absoluto y lo finito, entre la libertad y el tiempo. Por lo tanto, el juego es la puesta en práctica de la libertad. En la disposición estética del juego, el hombre entra en el mundo de las ideas, sin abandonar por ello el mundo sensible. La función esencial del impulso del juego consiste en suprimir el tiempo en el tiempo, unir el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad. En el juego el ser humano pierde el don del momento, le hace recordar su carácter esencial, alcanzar una intuición completa de su humanidad, que Schiller a definido como la *tendencia a la humanidad*. El carácter divino del hombre, aludido en la

experiencia estética, es el ideal nunca alcanzable de la perfección humana, un ideal concebido desde la perspectiva de un origen trascendental, y cuyo símbolo sensible es la belleza. La belleza en cuanto forma de una forma, necesita de un símbolo para poder ser contemplada en cuanto intuición, de ahí que la belleza se halle al mismo nivel que la moralidad. La esencia de la condición humana es el misterio que se revela en el símbolo de la belleza. De esta belleza ideal, símbolo de la divinidad humana, inalcanzable para el hombre real, surgen dos tipos de bellezas: la relajante y la enérgica, definidas más por el efecto que producen en el sujeto que contempla y en la sociedad en general.

No existe manera de unir ambos estados contrapuestos -sensible y razón- más que, suprimiéndolos, de manera que ambos estados desaparezcan completamente en un tercero. Este tercer estado constituye una pura unidad estética, unidad dialéctica entre sensibilidad y razón, como racionalidad estética (LXXIV). Que es el primer paso para la instauración de un estado estético, diferente al estado racional, dado que es una organización política sui generis, que es el objetivo de la educación estética. El estado estético es planteado en tanto *posibilidad* no como realidad efectiva. Schiller define dos conceptos de libertad, una perteneciente a la razón práctica, ética y moral, la otra definida como libertad estética, basada en la doble naturaleza del ser humano y no en la autonomía de la razón, como es el caso de la primera libertad. El estado estético se define, así como una infinitud plena, como una libertad estética de determinaciones. La belleza es el don supremo, el don de la humanidad por excelencia que devuelve al hombre su libertad recordándole y confrontándole con su esencia, la tendencia a lo ilimitado, a lo divino.

Su formación como poeta y dramaturgo le permitirá otorgar una destinación trágica al sentimiento de lo sublime. Así en un primer momento dividirá lo sublime en sublime teórico y sublime práctico, diferenciándose de lo sublime matemático y sublime dinámico de Kant. En lo sublime teórico el sujeto percibe la limitación de su entendimiento frente a la grandeza inasible de la naturaleza y supera mediante el recurso de la razón su condición de inferioridad. En lo sublime práctico, en cambio, se ponen en funcionamiento la esfera de lo sensible-afectivo, y la forma más adecuada de expresión es la representación dramática.

A diferencia del impulso sensible y el impulso formal desarrollado en las cartas para la educación estética del hombre, en lo sublime Schiller contrasta entre el instinto de representación y el instinto de conservación que se ponen en disputa en este sentimiento (F. Schiller, Lo sublime). El instinto de representación tiende al conocimiento, el instinto de conservación a los sentimientos, y, por lo tanto, a percepciones interiores de la existencia (34). Nos indica que, cuando nuestro bienestar físico es atacado y puesto en peligro, el instinto de conservación es un guardián alerta, siendo el dolor su monitor. “Tan pronto como nuestro estado físico sufre, el dolor hace recordar el peligro e impulsa al instinto de conservación a oponer resistencia” (36). Cuando el peligro es de tal forma que no se puede ejercer resistencia alguna, surge el temor, ante lo cual sólo podemos tener una seguridad interior o moral. La seguridad moral es causa de tranquilidad para la sensibilidad, pero lo es sólo mediado por ideas de la razón, seguridad moral que exige ideas religiosas, ya que hace posible concebir el poder ilimitado, irresistible y omnipresente, sin perder por completo nuestra libertad de espíritu. Si la divinidad ha de ser prácticamente sublime, el sentimiento de seguridad lo debemos a nuestros principios.

Immanuel Kant	Friedrich Schiller.
Belleza libre	Belleza relajante
Belleza adherente	Belleza enérgica
Sublime matemático	Sublime teórico
Sublime dinámico - Naturaleza como fuerza (temible: gustosos sublimes) elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario ya que hacen, en nosotros, descubrir una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da el valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza-ley; ideas morales - Naturaleza como poder (temor).	Sublime práctico (sensible-afectivo): instinto de representación (conocimiento) e instinto de conservación (sentimientos) - Resistencia mediada por ideas de la razón, seguridad moral que exige ideas religiosas. - Peligro donde no se puede ejercer resistencia: temor, debido a la ausencia de principios morales.

Ilustración 6. Diferencias entre Kant y Schiller. Elaboración propia.

Lo sublime práctico a su vez lo dividirá en lo contemplativamente sublime y patéticamente sublime. Lo sublime contemplativo no conmueve tanto al espíritu con la violencia suficiente como para que no pueda permanecer en un estado de tranquila contemplación (56). Dicha intensidad la refiere a lo sublime patético, para la cual exige dos condiciones, primero una viva representación del sufrimiento, para suscitar con la debida intensidad la pasión compasiva, esto es, toda pasión aflictiva compartida con otra persona. Segundo, una representación de la resistencia contra el sufrimiento, para traer a la conciencia la libertad interior del espíritu. A través de lo primero el objeto llega a ser patético, por medio de lo segundo lo patético se convierte en sublime. De este principio emanan las leyes fundamentales de todo arte trágico: la representación de la naturaleza sufriente, y la representación de la autonomía moral en el sufrimiento (68).

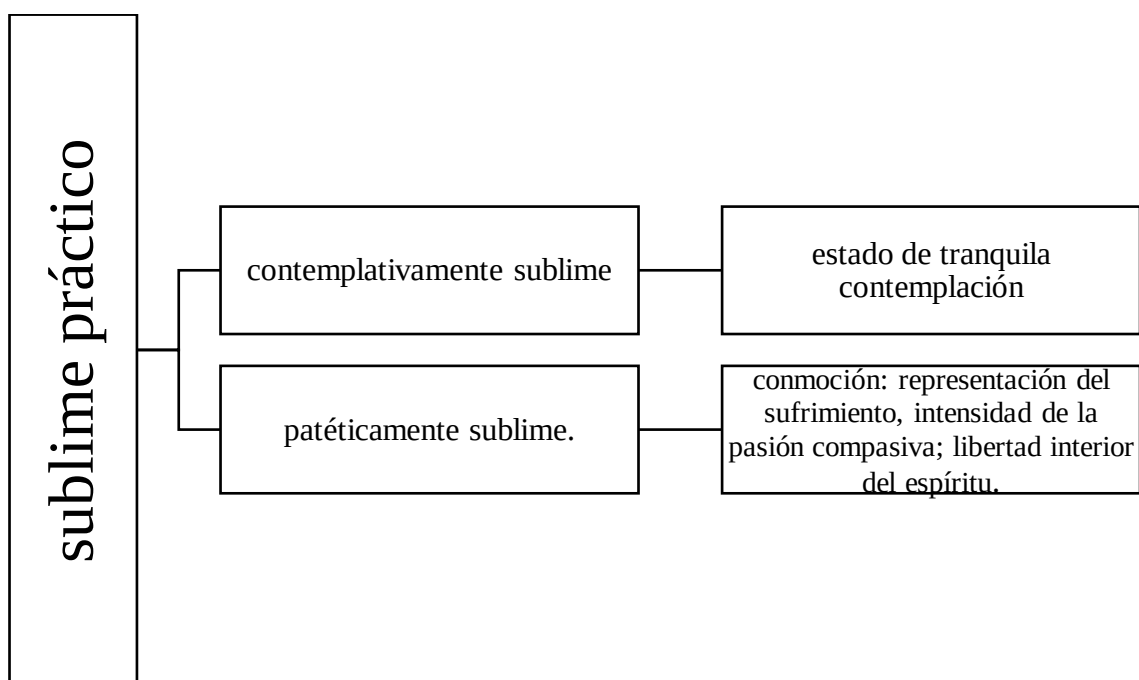


Ilustración 7. Lo sublime práctico en Schiller. Elaboración propia.

Antes de entrar de lleno a las definiciones de Víctor Turner sobre drama social, es necesario comprender que el autor va a hacer una diferenciación tajante entre ritual religioso y drama social. En la performance¹³ hay por lo menos tres categorías de actuación, señalará Richard Schechner, director de teatro y socio fundador de Turner de los estudios de la performance: 1) estética, en la cual el público experimenta un cambio de conciencia mientras el actuante rota; 2) ritual, donde el sujeto de la ceremonia se transforma mientras el actuante que oficia rota; 3) el drama social, donde todos cambian (Schechner 91). El ritual religioso se desarrolla dentro de la *communitas*, el drama social dentro de la *estructura social*. La primera tiene por base la estructura de la tragedia aristotélica, la segunda en el drama. Estas diferencias iniciales son fundamentales para la comprensión posterior de las distinciones que estipularemos sobre el ritual o performance religiosa y el drama social. Por otro lado, también son esenciales para hacer el puente entre lo que plantea Schiller y Turner, ya que el primero va a basarse en la tragedia griega, tal como se basa en ella Turner para el ritual religioso. Nos detendremos -brevemente- en las diferenciaciones entre tragedia y drama.

La tragedia griega la aborda Aristóteles en su *poética*, su particularidad era el efecto catártico el que permitía enseñar a controlar las pasiones, provocando la eliminación del exceso de ellas mediante un efecto purgativos (Vélez Upegui; Aspe Armella; Grazia Turri)¹⁴. De este modo al hacer consciente al ciudadano griego de las consecuencias que traía el desajuste entre razón y pasión, ya que la compasión aristotélica exige una evaluación moral del héroe trágico, su principio está en que para el héroe trágico logre suscitar una profunda compasión en el espectador debido a no merecer el acontecimiento que está padeciendo:

La tragedia tiene un curso necesario, los héroes no dudan y no pueden dudar de los derechos que defienden, ellos no son otra cosa que la encarnación de esos derechos, no tienen los miedos del coro, no son frágiles como los espectadores. Están dispuestos a llevar hasta las últimas consecuencias sus acciones. Por lo tanto, la resolución del

¹³ Por otro lado, es necesario señalar que el autor, así como Schechner y Goffman, entienden por actuación lo performativo aplicado a lo social. En ello se distanciarán de lo performativo entendido desde la vertiente lingüística (Austin, Judith Butler), dado que lo que les interesa va más allá de lo dicho para centrarse en la comunicación no verbal del cuerpo, la puesta en escena, los gestos, etc. (Antropología de la performance)

¹⁴ Por medio de la generación de elementos distanciadores, la catarsis permite una identificación espectador-actor (Scheff). “En la transferencia permite la representación y la expresión de emociones reprimidas a través de la re-actuación (re-enactment) de dinámicas relacionales pasadas” (Grazia Turri).

conflicto no puede terminar con el triunfo de uno sobre otro: todos pagan el exceso de la unilateralidad (Rossi).

A diferencia de la tragedia, el drama según Hegel abre la posibilidad de pensar un lugar para la política. La fractura del tiempo en la tragedia busca la caída en el pasado heroico, su base es la repetición del mito (Rossi). El tiempo del drama, para Walter Benjamin, será siempre el presente: “el presente transcurre convirtiéndose en pasado y dejando de ser presente en la medida en que precisamente es pasado (...) El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen del futuro, ha de estar “preñado de futuro” (Arbuet Osuna).

El héroe del drama barroco, en cambio: “ante la imposibilidad de retornar, retorna y muere (sin soportar el entredicho) por las características de indecibilidad alegórica que él mismo ha construido; en tanto que el héroe trágico, intentando escapar, escapa muriendo por un origen que lo atrae a pesar de sí. Pensar el tiempo histórico en clave trágica supone en última instancia pensarlo teleológicamente; pensarlo en tanto drama es dejarlo abierto” (Arbuet Osuna).

3.3. Dramas sociales y metáforas rituales de Víctor Turner.

Para Víctor Turner, el drama de la acción ritual a través del canto, el baile y la fiesta, origina un intercambio entre dos polos: el fisiológico y el normativo. El polo fisiológico alude al deseo, apetito, voluntad y el sentir, su aspecto dramático hace obedecer los mandatos morales. Lo anterior es porque, en la mente de los actores se escenifica una interpretación simbiótica entre individuo y sociedad, en estado armónico, que sólo funciona cuando existe un fuerte lazo social. La eficacia del ritual se produce cuando entre ambos polos semánticos se logra un efecto catártico que causa verdaderas transformaciones en el carácter y en las relaciones sociales. Este intercambio de cualidades hace deseable lo que es socialmente necesario, al establecer una relación correcta entre el sentir involuntario y los requerimientos de la estructura social. La acción ritual “crea” la sociedad para propósitos pragmáticos, y esta creación es anterior al imaginario, construido por medio de la metáfora matriz.

Para el antropólogo británico, el mundo social es el mundo del devenir, no del ser, por esta razón los estudios de la estructura social como tal son irrelevantes, sus propias premisas básicas son erróneas porque no hay tal cosa como la “acción estática”. El autor señalará que todo tipo de pensamiento se desarrolla en forma procesual desde la metáfora hacia lo geométrico o matemático. La metáfora raíz es una forma de avanzar, como la raíz de una planta, de lo desconocido a lo conocido, es el medio de fusión instantánea de dos ámbitos de experiencia independientes, que produce una imagen que ilumina y encierra la idea de manera icónica. Científicos y artísticas piensan primordialmente mediante tales imágenes. Señala que un hombre que desea entender el mundo busca una pista para lograr su comprensión. Emprende su búsqueda en algún área de hechos del sentido común e intenta entender otras áreas en términos de ésta. El área original se convierte en la analogía básica o metáfora raíz. La cual es un repertorio sistémico de ideas, por medio de las cuales cierto pensador describe, por extensión analógica, algún dominio al cual esas ideas no se aplican de manera literal e inmediata. La metáfora presenta dos pensamientos de cosas diferentes, activamente juntas, respaldadas por una sola palabra o frase, cuyo significado es el resultado de la interacción. Por ello son dinámicas, uno no sustituye al otro, los pensamientos se activan juntos y engendran pensamiento en su coactividad. La metáfora se caracteriza porque:

1. Un enunciado metafórico tiene dos distintos temas: uno principal y uno subsidiario.
2. Estos temas se comprenden mejor como sistemas de cosas, en lugar de cosas como elementos. Son símbolos polisémicos, sistemas semánticos completos que van relacionando una serie de ideas, imágenes, sentimientos, valores y estereotipos. Los componentes de un sistema entran en relaciones dinámicas con los componentes de otros.
3. La metáfora trabaja al aplicar al tema principal un sistema de implicaciones asociadas, que son características del tema subsidiario.
4. Estas implicaciones comprenden lugares comunes del tema subsidiario, pero en casos idóneos pueden consistir en temas extravagantes, establecidas adhoc por el autor.
5. La metáfora selecciona, enfatiza, suprime y organiza aspectos del tema principal al implicar afirmaciones sobre éste, que comúnmente se refieren al tema subsidiario.

La metáfora que usa Turner para la comprensión de la sociedad es una forma estética: el teatro, especialmente el drama, y no las metáforas de la sociedad como máquina o las analogías biologicistas, como la antropología funcionalista. En su andamiaje conceptual utiliza la metáfora del drama como un proceso social compuesto de unidades aislables que pueden describirse con exactitud. La forma procesual del drama puede ser aplicado en el estudio de sociedades en todos los niveles de complejidad, particularmente para las situaciones políticas y se corresponden con la dimensión estructural de la sociedad, opuesta a la *communitas*, o antiestructural, aun cuando la *communitas* existe en una de las etapas del drama social. Diferenciará las unidades procesales dramáticas de las llamadas “empresas sociales”, fundamentalmente económicas, donde las relaciones no son de conflicto como en el drama, sino que son de cooperación (intercambio). Sin embargo, advierte, al igual que la *communitas* no puede existir sin estructura, el conflicto no existe sin colaboración.

En el ámbito del estudio de las sociedades, el concepto de metáfora raíz lo ejemplificará con los estudios zen de Suzuki Daisetz Teitaro, quien señala que existe en el pensamiento zen dos polos interdependientes: *Vijñāna* (entendimiento discursivo) / *Prajñā* (intuición). Según Daisetz, *Prajñā* es el fundamento de la metáfora raíz, donde queda subordinado *Vijñāna*, que cumple la función de discriminar la estructura de la metáfora matriz. Esta forma de pensar la compara con el Yin y Yan, y lo podemos aplicar a la dualidad complementaria que es propia de las culturas indígenas latinoamericanas.

En el drama social aunque se hacen elecciones de medios, fines y de afiliación social, el énfasis está en la lealtad y la obligación, al igual que el interés, donde el curso de los sucesos puede tener cualidades trágicas. Los conflictos visibilizan los aspectos sociales normalmente encubiertos por las costumbres, y permite dar cuenta de las contradicciones y los aspectos más profundos de una sociedad. Por ello la gente toma partido como imperativo moral, ya que es una elección rebasada por la obligación. La estructura es el orden del sistema, las fases estructurales de un drama social son producto de modelos y metáforas que los actores tienen en la mente. Las estructuras son los aspectos más estables de la acción e interrelación, son hechos rítmicos más lentos y regulares, y dan forma a los marcos normativos en los que la acción queda subordinada.

Turner, fundador de la antropología de la performance, se dedicó al principio de su carrera al estudio de los rituales *ndembu* en África, para luego establecer ciertas conexiones entre el proceso ritual y el teatro. De este modo va a señalar que, lo que comprenderá por *juego* será aquello que definió a lo largo de su trayectoria académica como *espacio liminal*, un espacio de suspensión y ambigüedad de los sujetos, característico de los procesos rituales (V. Turner 156-178). Sin embargo, establecerá dos dimensiones diferentes, una es la de la *communitas* o anti-estructura y la segunda es la estructura. Dentro de la *communitas* podremos ubicar los rituales religiosos como tal, sin embargo, es en la estructura donde encontraremos los dramas sociales.

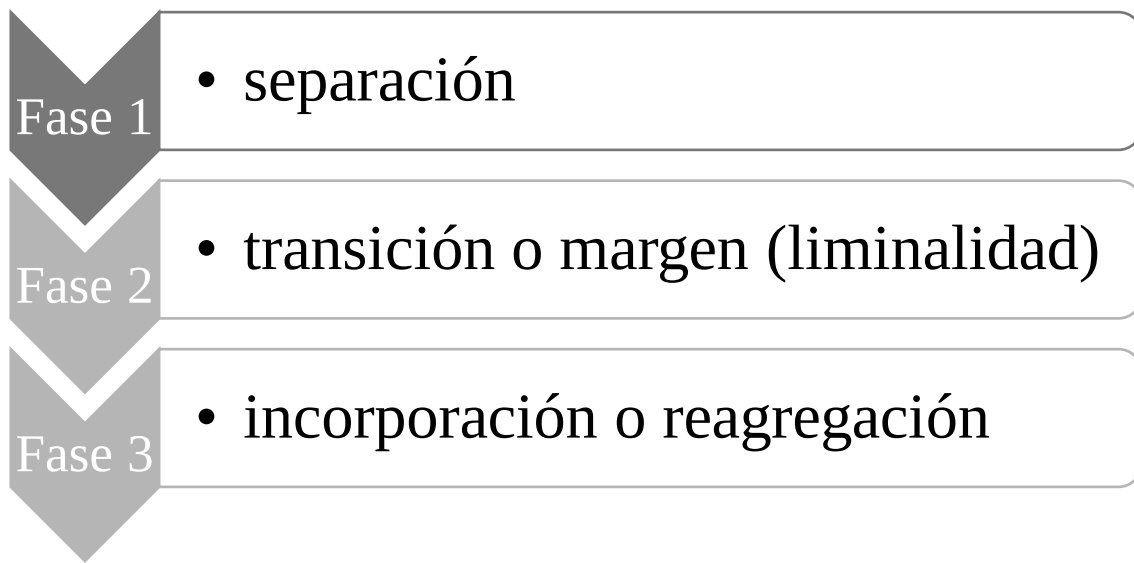
La *communitas* tendrá un talante de potencialidad y por ello que se da con mayor frecuencia en un modo subjetivo. Las relacionales entre los seres totales que produce la *communitas* son generadoras de símbolos, metáforas y comparaciones y sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales, propias de la estructura social (133). El autor opondrá la *communitas* a la rigidez por normas, institucionalizada y abstracta de la estructura social, denominada a la primera como “sociedad abierta” y la segunda “sociedad cerrada”.

Estructura	Antiestructura (<i>communitas</i>)
Genera propiedad y diferenciaciones sociales	Confrontación directa, inmediata y total de las relaciones humanas.
Rigidez por normas, institucionalizada y abstracta de la estructura social	Comunidad homogénea y sin estructurar. Modelo ideal de la comunidad utópica.
Carácter jurídico-político de la estructura.	Espontaneidad e inmediatez
Permanente	Corta duración: carácter esencialmente pasajero, <i>liminal</i> , transicional.
Relaciones reglamentadas	Desarrollo de relaciones libres entre individuos. Igualdad entre los iniciados.
Suele tener un carácter pragmático y “real”.	Especulativa, genera imágenes o ideas filosóficas, símbolos y metáforas.
Drama Social	Ritual religioso

Ilustración 8. Diferencias entre estructura y Antiestructura en Víctor Turner. Elaboración propia.

Es por ello la necesidad de los ritos de pasaje, ya que a través de éstos los humanos son liberados de la estructura hacia la *communitas*, para volver a una estructura revitalizada por medio de la experiencia otorgada por los rituales. Para Turner ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica, ya que ambas formarán parte de la condición humana. (135). El autor diferenciará lo social dado en la estructura, de lo socioestructural de la *communitas*. En la última las relaciones entre los individuos es concreta, histórica y establecida por una idiosincrasia determinada, no segmentados en roles o estatus, sino enfrentados entre sí, dado que ésta surge de una transición social drástica, de crisis o catástrofes. Es el “nosotros esencial” de la *communitas*, que tiene un carácter liminal o pasajero, dado que su persistencia implicaría la institucionalización. El carácter socialmente pasajero de la *communitas* es lo que no permite encontrarla en ninguna forma social concreta, porque genera un estatus igualitario. Es una experiencia transformadora ya que encuentra algo comunal y compartido, por ello es un proceso que genera *reciprocidad* inmediata, a diferencia de la estructura que genera *propiedad*.

El carácter pasajero de la *communitas*, lo definirá por medio de las características que el antropólogo Van Gennep ha descrito sobre los rituales de pasaje, quien distingue tres fases: separación, transición o margen, e incorporación o re-agregación. La primera fase de separación demarca la escisión entre el espacio-tiempo sagrado del espacio-tiempo profano o secular que incluye un comportamiento simbólico y representan el desapego de los sujetos rituales de su estatus social previo. En el caso de los miembros de una sociedad implica movilizar colectivamente todo lo que está social y culturalmente involucrado en una situación o condición x, por un nuevo estado o condición, denominada por Van Gennep como *margen* o *limen*. En esta fase transicional, liminal o de margen, los sujetos rituales atraviesan un período y área de ambigüedad, una suerte de limbo social. La fase de re-agregación o reincorporación incluye fenómenos simbólicos y acciones que representan el retorno de los sujetos a su nuevo y relativamente estable y bien definida posición en la estructura social.



Los dramas sociales, en cambio, son unidades de procesos inarmónicos o armónicos, que surgen en situaciones de conflicto al interior de una comunidad, en el ámbito de lo jurídico político regido por normas y estatus de la **estructura** social, que adquieren, en una de sus fases, aspectos liminales sin ser del todo un ritual religioso. El carácter dramático de estos procesos surge de las observaciones de Turner de los *ndembu*, quienes a lo tener una estructura estatal, una organización política centralizada, estaban en permanente conflicto donde las alianzas se hacían y deshacían, algunas veces con consecuencias trágicas. A través de sus observaciones logró establecer cuatro fases de este proceso: 1) la quiebra o brecha de las relaciones sociales regularmente gobernadas por normas que ocurre entre personas o grupos dentro del mismo sistema de relaciones sociales; 2) la crisis o exposición pública del conflicto entre los antagonistas, 3) la acción de desagravio, que son los mecanismos de ajuste y reparación que adquieren características liminales, en forma de rituales públicos y, por último, 4) la reintegración del grupo social alterado o el reconocimiento y legitimación de una escisión irreparable entre las partes en disputa (V. Turner).



Ilustración 11. Esquema de fases del drama social de Víctor Turner. Elaboración propia a partir de la traducción de Carlos Reynoso de Dramas, Fields, and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press, 1974, pags. 23-59, de Víctor Turner.

4. Desarrollo de la investigación

4.1. Categorías estéticas para el análisis del juego del palin

4.1.1. Facultad de resistencia

El instinto de conservación frente al peligro despierta la idea de la naturaleza como fuerza. “Tan pronto como nuestro estado físico sufre, el dolor hace recordar el peligro” (Schiller, 36). Para Kant, el objeto no es lo sublime, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante: “sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (2013, 183). A través de estas ideas de la razón descubrimos una facultad de resistencia (...) “que nos da el valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza” (Kant, 196). O como lo denomina Kant, “gustosos sublimes”. El autor llamará sublime a la naturaleza por que eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de su término medio ordinario (Kant, 197). Tanto Kant como Schiller señalarán que la ausencia de resistencia es ausencia de principios morales lo que hace emerger el sentimiento de terror, que caracteriza a lo sublime dinámico. “Cuando el peligro es de tal forma que no se puede ejercer resistencia alguna, surge el temor, ante lo cual sólo podemos tener una seguridad interior o moral” (Schiller, 36). “Aquello en lo que nos esforzamos en resistir es un mal, y si nosotros no encontramos nuestra facultad de resistirle, entonces es un objeto de temor”. El juicio sobre la naturaleza requiere cultura, llamará “falto de gusto” a aquel que permanece inmóvil ante lo que nosotros juzgamos como sublime, pues, éstos desarrollan las ideas morales, ausencia de gusto para Kant, es ausencia de moral.

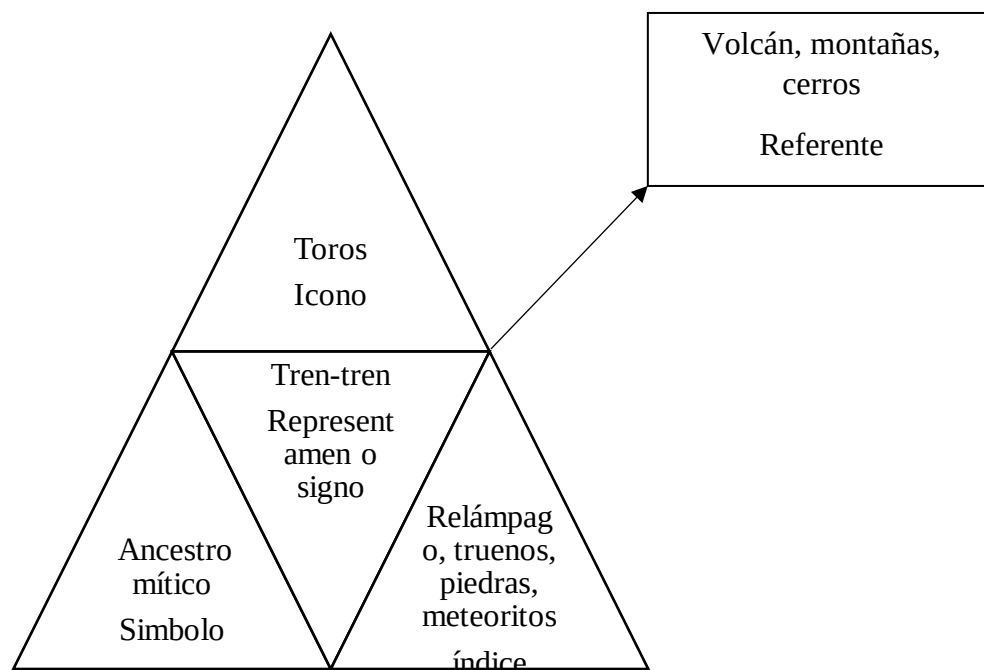
Ahora el carácter dual de lo sublime, que va desde el temor al terror, es necesario complementarlo con los planteamientos desde el psicoanálisis de Sigmund Freud en Lo ominoso (S. Freud 2000), quien caracteriza a lo sublime como un sentimiento contrapuesto, entre lo familiar entrañable (*heimliche*) de aquel sentimiento familiar, por antiguo que despierta terror en el sujeto (*unheimliche*) porque ha permanecido reprimido, u oculto como secreto por largo tiempo y que ha salido a la luz. En Recordar, rememorar y re-elaborar (S. Freud 2005), Freud señalará que la cura psicoanalítica consistirá en el ejercicio de volver, en el presente, hacia el pasado para identificar aquel sentimiento que despierta terror en el sujeto,

quien debe re-elaborarlo para no volver a repetirlo en acto. Sin embargo, la reelaboración debe atravesar por la resistencia del sujeto a hacer consciente aquel dolor que le provoca, dicha resistencia hace que el sujeto ponga en acto, re-actúe aquello que le ha provocado el trauma pensando cada vez que es algo nuevo, sin hacerlo consciente. “en la cura se lucha con la resistencia de lo inconsciente. Los motivos de la resistencia son al comienzo inconscientes reprimido (El yo y el ello: T19. Pag. 2), el sujeto se ve forzado a repetir lo reprimido como vivencia presente, en vez recordarla, esta reproducción emerge una fidelidad no deseada y tiene por contenido un fragmento de la vida sexual infantil y del complejo de Edipo, y regularme se juega o se escenifica en el terreno del sicoanálisis (Más allá del principio del placer, pág. 18). Mientras más resiste el sujeto, más pone en acto la situación dolorosa.

A partir de estas nociones, consideramos cuatro elementos contextuales para tomar en consideración cuando emerge la facultad de resistencia en la cultura mapuche asociadas al desarrollo del juego de palin: las catástrofes naturales, la guerra, la opresión y pobreza, y, a través del trabajo de Nikolas Stüdemman, podemos entender que en el contexto actual, aparece dicha resistencia a partir de la recuperación territorial, fundamentalmente de los espacios sagrados que constituyen los *tren-tren*. La opresión, la pobreza y, en consecuencia, el hambre que deriva de estas afectaciones se muestra en el inicio del “origen de las rogativas”, recopilado por Fray Félix de Augusta en *Lecturas araucanas* referido por Domingo Segundo Wenuñanki de Manolwe (Misión de Panguipulli): “hubo un tiempo en que los mapunche (sic) ya no eran gente (rica, acomodada, libre). Desde que hay huincas han aparecido todas las enfermedades, habíanse quedado pobres los mapunche, no tenían ya sus animales, ni su plata” (Felix de Augusta 25-27). Para hacerle frente a esta situación, los mapuche se organizan por medio del juego de palin, para derrocar a los chilenos. Así mismo, para hacer frente a la hambruna, nos retrata el *perimontun* recopilado por Gilberto Sánchez en la zona pehuenche, aparece el juego como parte de la alianza o pacto con el habitante de las montañas: “dicen que, una vez, en Cauñicú no había mantención (alimento). En esa ocasión la gente comía pasto, con el cual vivía, sobre todo cuando no había piñones. Entonces un hombre tuvo una “visión” (Sánchez, Relatos orales mapuches).

4.1.2. Metáforas rituales e imágenes icónicas

La metodología del psicoanálisis será trabajar a partir de las imágenes que provienen del subconsciente, y que se manifiestan a través de los sueños, por medio de un lenguaje metafórico. El análisis de dicho lenguaje, de las metáforas y los aspectos simbólicos del sueño, además del lenguaje y las acciones repetitivas del sujeto, será el modo en que el psicoanálisis freudiano propone hacer aparecer aquel sentimiento escondido u oculto, para ser dado a ver y para tomar consciencia de éste para el sujeto, lo que significaría su cura. En términos culturales, es la catarsis al elaborar recursos distanciadores en formas de imágenes, caracterizaciones, músicas, etc. Es la que permite hacer una descarga de la emoción reprimida que permite mirarla y reflexionar al respecto. Para el psicoanálisis freudiano el rito solo es la repetición obsesiva del trauma o afectación, sin embargo a Turner lo que le interesa es observar como éste es generador de ideas. La acción ritual “crea” la sociedad para propósitos pragmáticos, por medio de la metáfora raíz, medio de fusión instantánea de dos ámbitos de experiencia independientes, que como vimos, produce una imagen que ilumina y encierra la idea de manera icónica. Recordemos las categorías sobre las imágenes simbólico-políticas de altura de la cultura mapuche, que vimos en la propuesta de investigación para, a continuación poder ahondar en este aspecto:



Los elementos que podemos establecer que aparecen en el juego entendiéndolo como un ritual, son las que hemos esbozado en el planteamiento del problema y que a continuación lo iremos analizando a través de las fuentes escritas. Como señaláramos en la propuesta de investigación, las metáforas rituales y las imágenes icónicas que aparecen en las fuentes escritas son tanto los volcanes como referentes; los trenes tren como signo, como Pillan en tanto símbolo. En las descripciones de los espacios en que se desarrolla el juego de palin de Eulogio Robles va a establecer un espacio rodeado por montañas, donde una mujer mapuche les señalará que son tren-tren:

El espacio en que tenía lugar la reunión se cortaba en el oriente a poca distancia del punto en que nos encontrábamos, por semicírculo de montaña, en que sobresalían algunas alturas; conocedores de la rejion nos las fueron nombrando (...) Una viejita de tipo araucano, pero de nombre español, Juana Morales, que oía las preguntas que a un indio hacíamos acerca de la denominación de las alturas, nos dijo: —Esos son tren-trenes. Señor. E instada a esplicarse, repitió la fábula ya escrita en capítulos anteriores, manifestando que en esas alturas se refujio la jente durante una grandísima inundación que cubría la tierra i que alcanzo mui arriba de los montes (Robles 265)

Las descripciones de Gregorio Amunátegui, nos agregará que dicho espacio además de estar rodeado por montañas nos va a describir la presencia de Pillan en tanto símbolo de la divinidad, siendo su índice los relámpagos y truenos:

El lugar escojido para la partida era un espacio rodeado a todos lados por montañas (...) El sitio estaba bien elejido: era un inmenso palenque un campo cerrado, a que habrían tenido envidia los paladines de la edad media. He hablado de la edad media, no sin designio, porque la chueca asemeja en efecto a un torneo, a un juicio de Dios, por cuyo medio el Araucano pretende conocer la voluntad de Pillan, el que muje en el fondo de los volcanes i no se presenta al indio sino entre relámpagos i truenos (Amunátegui 367-368).

En una suerte de ejercitación para subir al cerro, al igual que en la segunda fase del mito, es como aparece el espacio del juego aparece en las descripciones de Leotardo Matus:

También los araucanos jugaban a la chueca en terrenos accidentados para acostumbrarse a adquirir resistencia i velocidad en subir a los cerros. Para esto elejían jeneralmente una loma de poca inclinación i colocaban el partido más débil en la parte alta i los mejores jugadores quedaban en la parte de abajo. (...) Poco a poco iban después buscando otro terreno que presentara mayor inclinación, hasta que conseguían adquirir toda la resistencia necesaria para trepar por un cerro a la carrera. Fué tan grande la resistencia en la carrera que lograban alcanzar con sus ejercicios los araucanos, que se ha llegado a decir que tienen el bazo (páncrea) mui poco desarrollado como el caballo (Matus).

Cómo símbolo aparece el ancestro mítico Nahuelbuta, en la siguiente descripción de Gay:

En tiempos muy remotos, los habitantes de las tierras de Guadava jugaban una partida a la que no quisieron admitir a Millaleuvu, por su extrema habilidad. Este permaneció a cierta distancia, como espectador, cuando vino a él un hombre pequeño y muy flaco, cubierto con harapos, quien desmonto de su caballo y le propuso jugar una partida. El ridículo desafío le inspiró una mezcla de risa y piedad, pero de tanto insistir con provocaciones, concedió preguntarle qué era lo que apostaría, a lo que respondió: “Mi caballo blanco contra tu poncho”. Millaleuvu aceptó: “Pues bien, te daré satisfacción” y armados cada uno con un poderoso bastón, entraron al palihue. El desconocido comenzó a jugar tan bien que dio su primer con tanta fuerza que la pelota voló por encima de la meta. Volvieron a comenzar tres veces más, y las tres tuvieron el mismo resultado, ante la gran admiración de los asistentes y la vergüenza de Millaleuvu, quien no pudo contener su rabia y se negó a entregar el objeto apostado. A pesar de los reclamos y amenazas del vencedor, el vencido se obstinó en rechazar la justa demanda del joven harapiento, quien terminó por darle un formidable puñetazo que lo dejó tendido en el suelo, y él mismo le quitó el poncho que habían disputado. Los presentes, furiosos por este acto que humillaba a un hombre que tenían en la mayor estima, se lanzaron sobre él, y lo habrían masacrado si éste, que era mucho más ligero que sus atacantes, no hubieran saltado sobre su caballo para arrancar a toda velocidad hacia las montañas que hoy en día, llevan su nombre, y que recibieron a sus perseguidores con rayos y cañonazos. Una machi, al ser consultada por este extraño

fenómeno, y por nombre y proveniencia del individuo, respondió que se trataba del famoso Nahuelbuta. Quién sabe si hubiera estado más cerca de la verdad al decir que era el apóstol Santiago, el santo luchador que, durante las primeras guerras de la conquista americana, muchos pretendieron haber visto combatir a su lado y decidir la victoria. Todas las crónicas de la época lo citan en sus narraciones y hablan de sus milagros con una ingenuidad de las que ninguno de esos autores está exento (Gay 220-223).

En los estudios realizados por Tom Dillehay, Nahuelbuta, por un lado es la cordillera de la costa en la que a sus faldas se organizaron tres o cuatro provincias que dan pie a lo que se conoce o conoció como el o los estados de Arauco. Por otro lado, será identificada como un gran lonko y, al mismo tiempo, como el ancestro mítico nawel. La divinidad, nos señala Ana María Bacigalupo, será retratada en los relatos como sujetos vestidos con ropa andrajosa o con harapos. Lo interesante de lo que registra Gay es que retrata los distintos niveles de los signos, que hemos ordenado, que remiten al referente que es la montaña.

Ahora es preciso señalar que entre los autores especialistas de la organización mapuche, existe una divergencia entre si existieron tres o cuatro provincias. Francis Goicovich, Rolf Foerster y Boccara, señalarán que fueron tres las provincias de Arauco, Tucapel y Purén. Dillehay y Zavala señalarán que fueron cuatro: “se trataba fundamentalmente de cuatro grandes cuencas o conjuntos de cuencas que se desprenden de la cordillera de Nahuelbuta: Arauco, Tucapel, Purén-Lumaco y Mareguano-Catiray”. Aun cuando concuerdan en que el estado de Arauco era una macroalianza de grandes unidades sociopolíticas que iba más allá de la llamada provincia de Arauco, la discusión entre los autores está en si incluir o no a la provincia de Mareguano. En cualquier caso, para lo que nos proponemos, lo que nos interesa es denotar la relación con las altas alturas y el juego de palin. Ya que Dillehay intenta comprobar la repetición de la estructura cuatripartita andina en la estructuración geopolítica de la sociedad mapuche colonial. Lo que, para esta tesis no es factible poder abordar.

En tanto ícono del paisaje de altura, encontramos en algunas canciones y otros relatos asociadas al palin la figura de los toros. Uno está reseñado por Felix de Augusta:

En el juego caerá de espaldas el enemigo.

Llegó, pues, el día para que se reúnan los chuequeros,

Esta tarde:

Pelearán dos toros hoy

(Felix de Augusta 393-395).

Señala en un pie de cita Augusta que “Toros llaman á los dos que principian el juego, cruzando en el hoyo las chuecas” (Felix de Augusta). Por otro lado, Matus dice que las frases que usan en el juego son:

mui comunes i que se reducen a las siguientes: *Tupei la toro*; *tupei la Itauctu nienolu con*; *tupei takon nieholu*; que quiere decir: ese es toro; ese es el soltero que no tiene competidor; ese es el que no tiene competidor. También se emplea esta otra frase cuando tienen mucho amor propio por su juego: *Tupei la nirva nirkon*, ese es el rival del más valiente. Por esta frase es que los indios suelen pelear durante una partida de chueca (Matus 185).

Al respecto, la antropóloga Sonia Montecinos recalca que dentro de la simbólica en el ritual mapuche, el toro representa al volcán en el Guillatún (S. Montecinos 416-419). señalará Juan Carlos Skewes que, “la relación del toro con la regulación ritual de las tensiones entre los seres de la naturaleza tiene características similares a la de la consagración entre las serpientes tren-tren, protectora de los seres humanos, y caicai vilú, amenazante por su poder sobre las aguas”. (Skewes). Para Yosuke Kuramochi los seres de la montaña se encuentran enfrente de los seres de las aguas, y pueden hacer el bien tomando una mujer por pago, por medio de la intermediación de la doncella celestial o Kalfümalen (Kuramochi, Interacción de personas con seres del volcán en Degünche, un relato mapuche), como símbolo de las alianzas o de un pacto que se establece por medio del juego de *palin*. Esto queda muy claro en el siguiente *perimontun* o visión que recoge Gilberto Sánchez, denominado “El suegro del cheruve” en la zona pehuenche:

Entonces un hombre tuvo una ‘visión’. “La piedra que martillea” se llamaba el lugar en la comunidad, porque “martillaba” cuando iba a llover. Vivía allí un matrimonio – un viejo y una vieja– que tenían una hija. Antes las hijas tenían mucho valor. Una vez se echó a perder el tiempo y había truenos. Entonces la niña salió a buscar piñones, pero se perdió; no llegó a la casa. La llamaron por todos lados, pero no llegó en toda la noche. No durmieron los dos pobres viejos. Al otro día apareció ahí donde había desaparecido, se le apareció a su madre. Le dijo a ésta que se había casado, que la habían venido a buscar cuando hubo tormenta. Le habló de lejos a su madre, pues se había vuelto loba (arisca). Entonces le indicó a su madre donde había dollümko (piñón remojado). Luego de decirle donde había, desapareció. Buscó piñones (y encontró). Otra vez, cuando hubo tormenta, vino a buscar a su padre. Entonces este perdió el sentido. Lo recuperó en un lugar llamado “Piedra amarilla”. Ahí había un viejo y una vieja. Estos le preguntaron si venía a ver a su hija. Respondió que sí. La vieja le informó que su hija había venido a vivir ahí, y que su hijo –el marido– andaba cazando por todas partes. El viejo le dijo también que su hijo andaba cazando, que era muy mañoso, y que luego volvería. Le aconsejó que, cuando su hijo le hablara, solo le contestara a la tercera vez; así no le ocurriría nada. Cuando terminó de comer, llegó el hijo. Retumbó la montaña. Él llevaba hartas cabezas (humanas) vivas. El hombre estaba cateando y se fijó que no se atragantaban al comer las cabezas. El hombre (de la montaña) percibió el mal olor del humano. El suegro solo respondió a su saludo a la tercera vez. Luego, conversaron amigablemente. Entonces el yerno lo invitó a participar en un juego de chueca. Fue a ayudarlo en el juego de chueca. De nuevo perdió el sentido. Jugaron en una vega, donde se juntó mucha gente. Ganaron en el juego. Recibió plata de las apuestas, y comió también cabezas humanas. Regresó y nuevamente perdió el sentido. Volvieron a vivir bien, y ya no les faltaron los piñones (Sánchez, Relatos orales mapuches 38-39).

Las visiones o *perimontun*, como apunta el profesor Gilberto Sánchez (Sánchez), son definidos como sucesos extraordinarios, incluso considerados milagros y están referidos tanto a peces, como a grandes fenómenos de la naturaleza, como la erupción de los volcanes. Son visiones que tienen algunas personas donde un espíritu -generalmente malo, aunque puede ser bueno también- aparece y desaparece, ocasionando una perturbación a la persona

que los ve, quien suele perder la conciencia mientras dura la visión y el dominio de sus actos, perdiendo la memoria de lo que sucedió mientras está en esta condición, en el momento en que recobra la lucidez. En “El suegro del cheruve”, se vuelve paradójico que el habitante de la montaña tiene características muy similares al *Nguenmapun* (que veremos más adelante) y es, en términos de jerarquía familiar del relato, el hijo, esto es un hombre joven dentro de la estructura cuatripartita en que se menciona a *Ngünechen* en el ámbito ritual. Este hombre joven tiene todos los rasgos del ancestro guerrero: “llevaba hartas cabezas”, como aparece en Boccara era lo que se desarrollaba en tiempos de guerra por parte de los toquis guerreros.

La aparición de la doncella celestial, o Kalfümalen (la mujer joven) nos hablaría del juego como un medio para establecer los pactos y alianzas por medio del intercambio de mujeres en matrimonio. Algo que también recoge Félix de Augusta en el siguiente canto relativo al juego:

Mañana, pues, habrá juego de chueca,

A medio día lucharemos.

Esforzaos bien, mocetones.

Tengo sólo palos de luma,

Para recibir al enemigo.

Le tengo veinte mocetones,

Para conducirlos contra mi enemigo.

Esta noche haremos bailar la bola.

Tendrá revelación tu niña azul

(Felix de Augusta 393)

4.1.3. Representación dramática

Ahora bien, con el objetivo de ordenar las categorías sobre el juego que aparecen en los registros etnográficos contemporáneos hemos estructurado las siguientes diferencias categoriales:

Síntesis de las diferencias categoriales		
Mediación performativa	Performance ritual	Guerra simbólica
Impulso de juego en Schiller	Lo sublime en Schiller	Facultad de resistencia
Drama social en Turner	Performance ritual en Turner	Tragedia
Héroe dramático		Héroe trágico
Apertura	No subjetivo	No subjetivo
Político-religioso	Religioso	Religioso-político

En tanto en el drama social, se parte desde la puesta escena de las metáforas, símbolos e imágenes icónicas para generar una apertura incierta afincada en dicha seguridad moral.

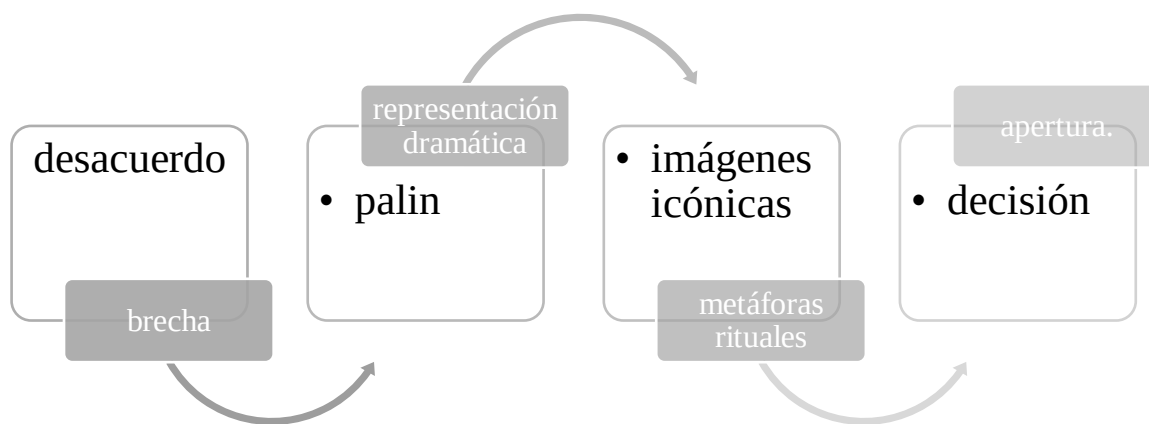


Ilustración 9. Proceso en el palin como drama social.

En tanto en el *palin* como guerra simbólica, se parte de la facultad de resistencia hacia la representación dramática que por medio de la catarsis hace emerger las metáforas y símbolos.

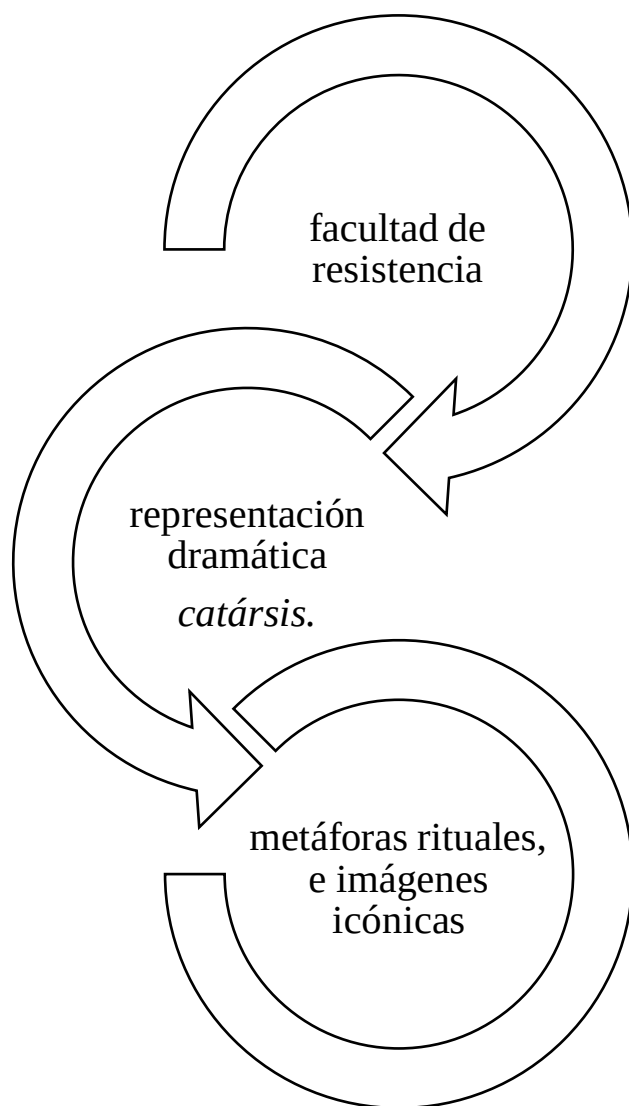


Ilustración 10. Proceso en el palin como guerra simbólica

El *palin* como performance ritual, seguiremos las mismas tres fases de Turner: separación, liminalidad y reagregación.

4.2. Organización social

Para poder entender la emergencia del drama social, tal como señala Turner, es menester primero comprender la estructura social, el ordenamiento socio estructural que se ve quebrantado y puesto en duda al emerger el conflicto. Lo complejo para el conocimiento occidental es que la estructura y organización de la sociedad mapuche se transforma dependiendo si son tiempos de paz o guerra. En guerra, se genera un movimiento espiral que va *in crescendo* desde el *lebo*, *rewe*, *ayllarewe* hasta el *futalmapu* a través de la conformación de alianzas guerreras. En tiempos de paz, permanece el *rewe* como unidad organizacional. Boccara grafica este movimiento haciendo la diferenciación entre la política interna del *rewe* o *lebo* y política externa *entre rewes*, la cual está mediada por las alianzas, los juegos, la guerra y la paz. Actualmente *lebo* es *lof*, el espacio de comunalidad compuesto por jefe y su familia extendida, los *rewe* son agrupaciones de familias *lof*.

Los *rewe*, en tiempos coloniales eran unidades políticas autónomas y diferenciadas, bajo un esquema federativo, que se reproduce en las acciones de guerra. Por eso los acuerdos deben establecerse con la participación de todos, sino éstos no tienen validez (Gay, 101). Rosales señala que a pesar de la presencia de un toqui general a la cabeza de varios *rewe*, la decisión de emprender la guerra o la paz reside finalmente en el *rewe*. Los *ayllarewe* son nueve provincias o *rewes*. Agregado político temporal, sigue siendo una formación en tiempos de guerra con *otros*, entendiendo que la guerra nunca se establece con miembros de un mismo *ayllarewe*. *Futalmapu* o *butalmapu*, es la división del espacio en cuatro grandes áreas geográficas. Aparece en los documentos del siglo XVII y significa tierra grande, división geográfica mayor, surgida en tiempos de guerra.

A partir del siglo XVII existen grupos exclusivamente dedicados a la guerra, como un grupo diferenciado de los demás grupos sociales. Su trabajo será hacer la guerra. De este modo, la sociedad mapuche a partir del siglo XVII se dividirá entre los labradores que quieren la paz y los soldados profesionales (Boccara 123). Durante el siglo XVIII y XIX el *ayllarewe* y *futalmapu* conocerán un cambio que modificará la estructura política. El *ayllarewe*, cambia su estatus temporal a uno permanente como un nivel fundamental de la unidad política. El *futalmapu*, se constituirá como en un agregado sociopolítico macrorregional. Durante este

período el territorio se divide en cuatro grandes provincias o *futalmapu*, con cuatro *apoulmen* o caciques gobernadores a la cabeza que los representaban frente a los españoles. Los cuatro *butalmapus* serán: costa, llanos, precordillera y cordillera. Cada *butalmapu* estaba encargado de comandar un *aillarehue*, o la organización de nueve *rewes*, cada uno con su cacique. Cuando se reunían las cuatro provincias, se llama *meliwitrانmapu* (Gay).

A continuación realizaremos la sistematización de los dos tipos de jefaturas que hemos esbozado en el planteamiento de la investigación, tomando las definiciones de Ana Mariella Bacigalupo, los identificaremos como *Gentoqui* o hacedores de la guerra y *Genvoye* o hacedores de la paz. La antropóloga señala que fueron hombres con autoridad en la sociedad mapuche, y sus nombres provienen del concepto *Ngen* en tanto dueño de la gente, pero no dominador ya que no se beneficiaban de los servicios de otros hombres como lo hacía el *Genche* o encomendero (Bacigalupo, "Ngüenechen", el concepto de Dios mapuche). El concepto *Ngen* aparecerá en las crónicas en el siglo XIX. La complementariedad de los hacedores de paz y los hacedores de la guerra dirá Gay, conforman la unión perfecta de la sociedad (81). Juntos, proponemos, ritualmente a partir del juego, logran el equilibrio en lo que "ha sido llamado la oposición complementaria, la oposición dual, o el dualismo dinámico, por estudiosos de la zona andina" (Bacigalupo, "Ngüenechen", el concepto de Dios mapuche) Sintetizando a partir de su oposición complementaria a *Ngüenechen* (también de *ngen*) el cual, nos señala Bacigalupo, es concebido como *Epu Agne*: "o ser con dos caras, su carácter dual implica que puede ayudar al hombre, sus sembrados y animales si se apela a su "cara blanca o azul", o mandar castigos a los mapuches que no cumplen con el *Azmapu* cuando está con "cara negra" (Bacigalupo, "Ngüenechen", el concepto de Dios mapuche).

A partir de esta lógica complementaria es que podemos comprender de mejor manera por qué el *palin* como drama social o mediación performativa fue usado para dirimir los problemas que no podían ser resueltos por medio del diálogo. Y, lo que es más interesante para nosotras, el resultado de este tipo de *palin* será respetado aun cuando signifique no ir a la guerra o mantener el pacto con los españoles o la relación con los chilenos.

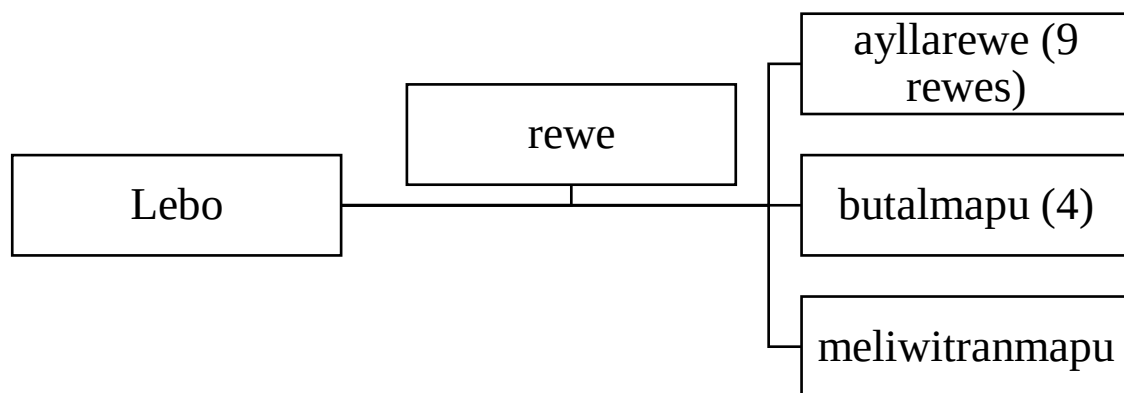


Ilustración 12. Organización territorial.

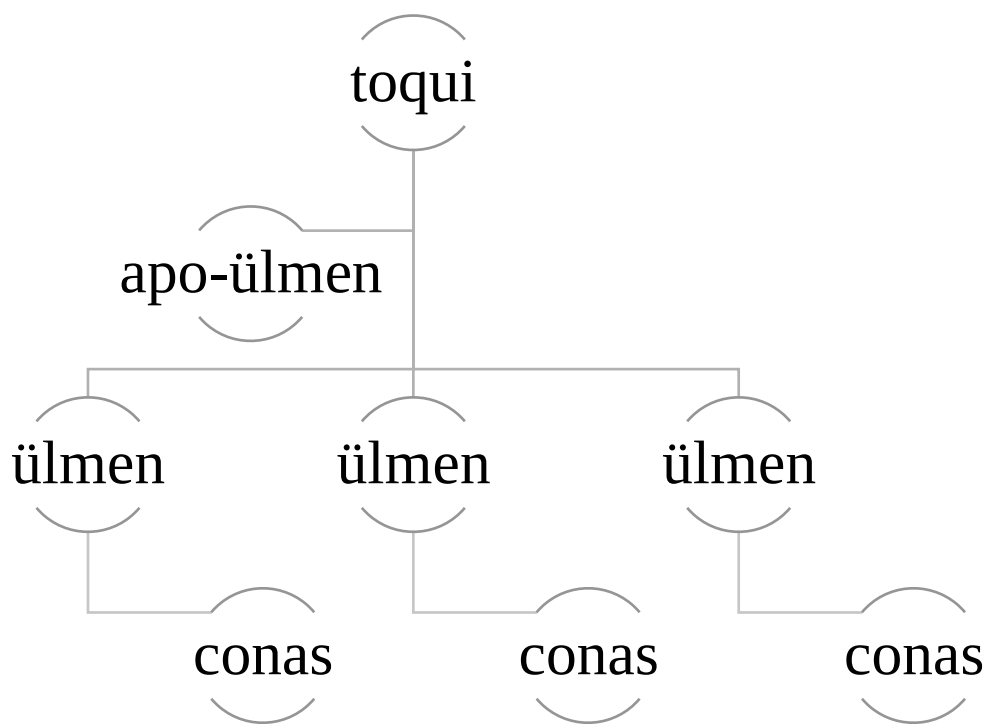


Ilustración 11. Jerarquización social

4.2.1. Hacedores de la paz.

A fin de que no recrudesiesen
desórdenes y peleas
pasadas y el pueblo volviese
a estar tranquilo, por esos
motivos hacían los antiguos
caciques principales sus reuniones
pacificadoras. Se juntaba
muchísima gente en estas
reuniones, que tenían el
nombre de juntas de paz.
Abierta la junta se destinaba un
cacique forastero como
parlamentador, a otro que
poseía mejor el don de la palabra,
se le constituía como
contestador.

(Pascual Coña, 125)

Boccara describe que el *rewe*, en tiempos coloniales, es el sitio sagrado símbolo de la unidad política y religiosa de cada *lebo*, en cuyo centro se encuentra el canelo como su símbolo. Este espacio es donde se reúnen los miembros del *lebo* que está bajo el control de dueño del canelo o *genvoye*, que cumple la función de jefe y guardián de la paz. Citando a Diego de Rosales, Boccara señalará que:

el Toqui General de la paz es, a quien pertenece el juntar los caciques para las cosas tocantes a ellas, y assi quando se a de tratar entre ellos las pazes o de cosas tocantes a la republica, como de unas fiestas de una borrachera, de un casamiento, o de cosas semejantes, o de la composición de un pleito (...) El ramo del canelo es la insignia de los embajadores de la paz [...] y tienen dos diferencias de canelo cada uno, el común, que en cualquier parte se coge, y ese es para pazes fungidas, y otro, que solo el cacique y señor de la tierra tienen en su regue, que es el lugar de sus juntas y cabildos”
(Boccara 86)

Además del canelo, el jefe de paz posee un hacha de piedra (*toquicura*) blanca o azul, mientras que la del *gentoqui* es negra. El *toquicura* blanco o azul tendrá un rol fundamental en la política exterior en los tratados de paz. El canelo, atributo del *genvoye*, mantiene una

relación específica con el espacio ceremonial, el *rewe*, que aparece también como un lugar bajo la protección del jefe y juez de la paz.

A los hacedores de la paz, Claudio Gay los menciona como *anilmapuquipa* o *anilmapu*. Señalará que no todos los caciques de las reducciones confederadas van a combate, ya que estarán los llamados *anilmapuquipa* o caciques de paz, padre e hijo, que permanecen neutros con el fin de impedir las guerras internas o, en caso de no conseguirlo, de traerlos de vuelta a la paz preparando las condiciones para ella cuando el bando resulte vencido. Aun cuando no participan en las guerras, muchos siguen a las tropas para saquear al enemigo (Gay 86). Los *anilmapuquipa*, enfatiza el autor, son quienes desarrollan los parlamentos con chilenos, donde lo primero que hacen es jurar obediencia y reconocerse vasallos, haciendo dicho juramento de rodillas ante el gobernador. Luego un cacique elegido entre los mejores oradores se acerca para ofrecerle una rama de *voighe* (canelo), recibe de él su bastón como símbolo de unión (Gay 109), luego hace un discurso solemne donde parte planteando los beneficios de la paz y las desgracias de la guerra, así como el deseo de mantener la armonía con los chilenos (110).

El parlamento tiene lugar en un sitio que ya ha sido consagrado, pues el acto político se confunde con su religión, por la presencia de un sacrificio y, muchas veces, por la presencia de un adivino, que tiene el rol de sacerdote. Quienes, sacrificando una oveja, alzan al sol su sangre y suplican:

Gran Antucherove, tú que penetras en nuestro corazón y que conoces la razón que nos trae hasta aquí, permite que la paz que acabamos de firmar sea tan sólida y duradera como deseamos, que los ríos permanezcan calmos y que nunca rebalsen, que nuestras reuniones sean frecuentes y amistosas y que el fuego no incendie nuestras casas ni nuestros campos y se aleje con un agua más pura que el cristal (Gay 112).

Los caciques que no asisten a los parlamentos ni envían representantes, en tanto, mantienen las hostilidades, para generar una ruptura y justificar un alzamiento.

Los parlamentos entre *rewes* lo realizan también los *genvoye*. Gay los describirá como caciques hereditarios encargados sólo de asuntos de concordia, que no intentan imponer su mediación, aunque frecuentemente envíen un contingente de soldados para alguna invasión. Así difieren esencialmente de los *aucaquipa*, que siempre están dispuestos a tomar las armas para tales empresas. El autor relata estos parlamentos internos a partir del registro de José Antonio Zúñiga, comisario de naciones entre 1830 y 1850, y uno de los principales informantes de Claudio Gay, el cual probablemente fue realizado en 1837, relato que reproduciremos para una mayor comprensión del rol que juegan los jefes de paz:

cuando las tropas derrotadas llegaron al lugar del refugio fortificado, el ñendungu reunió a los guerreros (*aucaquipa*) y buscó su comprensión por medio de las palabras suaves y seductoras, según las cuales, debido a sus pérdidas y su mala posición, él no podía asegurar el destino y que la paz era toda necesidad (*anilmapuain*). Algunos de los que más habían sufrido respondían con ira *anilmapulain*, es decir, que no querían consentir, y otros, que lo harían una vez que resucitaran sus parientes asesinados. Fue este sentimiento de resistencia que no gustó a la mayoría de los guerreros, cansados de tantas ruinas y miserias, y ya incapaces de organizar una verdadera defensa. Emocionados, por lo demás, con las afectadas palabras del ñendungu, sobre quien caía toda la responsabilidad, se pusieron a su lado y aceptaron su propuesta, a la cual el pequeño número de recalcitrantes tuvo que adherir (114).

La paz así decidida, fue informada por un capitán al jefe de los *anilmapu*, quien envió un correo a todos sus compañeros invitándolos por medio de un *pron*¹⁵ a presentarse tal día en el lugar que les indicaba. A su llegada, se saludaron diciendo: “somos gente de palabra y estamos dispuestos a ayudar a nuestro padre porque nos traerá la paz”. Una vez concluidos estos saludos, se dirigieron al *anilmaputhrauhue*, localidad en la que se debía realizar el tratado, y un poco antes de llegar se detuvieron, sorprendidos al ver allí a hombres de guerra. Uno de esos hombres, el menos comprometido en el conflicto, se acercó a ellos, los saludó y dijo que podían avanzar, pues todos los guerreros estaban allí para la paz.

¹⁵ Instrumento de contabilidad confeccionado a base de cuerdas y de nudos. Similar al quipu incaico.

(...) estaban todos cansados de tener que esconderse en los bosques y querían apagar el fuego de sus guerras dándose la mano derecha, que es la del corazón. El jefe de los *anilmapu* les respondió en el mismo tono, buscando mostrar que solo la paz podía hacer su felicidad y que sus cosechas estuvieran seguras, que sus animales se multiplicaran en abundancia y que los ríos se transformaran en *puleru* (115).

Uno de los aspectos relevante en las descripciones de Gay es que el cargo de jefe de paz es hereditario entre padre e hijo (120), quienes conforman un linaje de paz, dado que señala que si alguno de ellos se ve envuelto en cosas de guerra, alzando un arma, se le reprenderá fuertemente, señalándolo como una deshonra a su linaje. La guerra en la retórica de los jefes de paz, nombrada metafóricamente como fuego: “¡No! ¡no! Nosotros no amamos el fuego. Que salga de la boca de quienes lo guardan adentro y que sea arrojado al más frío de los ríos para que se apague y se consuma (118). O cuando se refieren a ella: “las noticias que traigo son muy malas (...) porque trata de un *cuthal-dugu* (asunto de fuego)”. (Gay, 81).

Por otro lado, es enriquecedor como éstas disputas entre la paz y la guerra dan cuenta de una cierta continuidad entre las Juntas de Paz y de Guerra del período colonial descritas por Goicovich, quien diferencia entre una y la otra, focalizándose en los sacrificios rituales. Dado que en las juntas de paz se llevará a cabo el sacrificio de una oveja blanca, en cambio en tiempos de guerra el sacrificio podría ir desde una oveja negra hasta la antropofagia de los enemigos (Goicovich). En términos rituales Gay registra el entierro de las armas “apagando su fuego con agua” (119) en caso de que sean tiempos de paz y/o el vertiendo sangre en ellas en tiempo de guerra. Esta continuidad es esencial entenderla, dado que puede ser interpretada como la aculturación por parte de los españoles al inculcar los parlamentos, pero vimos en el planteamiento del problema, que éstos no son impuestos sino hasta fines del siglo XVII. Interpretamos que lo que puede haber sucedido es más bien la institucionalización por medio de la herencia de estos cargos, al igual que sucede con la institucionalización de la faz militarista.

Los hacedores de paz, según lo que describe Boccara, tienen una connotación femenina y un hacer ligado a la agricultura. Citando a González de Nájera señala que: “no dejan de haber entre los indios algunos labradores que la desean [la paz], tanto porque no

hacen profesión de soldados, cuanto por agravios y molestias (Boccara 123)”¹⁶. Para Rolf Foerster la relación entre los jefes de guerra y los de paz, oscila entre quienes se dejan dominar y quienes no lo permiten y tiene por base la autonomía versus la subordinación a la corona española (R. Foerster 63). Más adelante veremos que los primeros, para nosotras, representan la faz masculina/masculina de la sociedad mapuche y los segundos la faz masculina/femenina de una dualidad masculina complementaria en estos cargos de poder.

4.2.2. Hacedores de la guerra

También hubo juntas
de guerra al amenazar una
guerra. Entonces los caciques
hablaban en esta forma:
Es de temer que se nos haga
la guerra; puede ser que
los huincas quieran combatirnos
y, hay también caciques
de otras tierras; estos
y otros tienen ganas de trabar
con nosotros. Por eso, pues,
nos reunimos aquí para estar
sobre aviso y listos para el
caso que vengan los enemigos.
(Pascual Coña, 126)

Nos hemos extendido en la descripción de los hacedores de paz debido a que en la literatura los tiempos de guerra están mayormente descritos. Goicovic señala que la ausencia de descripciones en las crónicas de los tratados de paz se debía a que era de mayor interés para los españoles comprender las formas de ataque militar de los indígenas, además el autor va a poner énfasis en que la descripción sobre las costumbres caníbales, de los tiempos de guerra, legitimaba la empresa conquistadora. No queremos señalar con esto que no haya

¹⁶ Esta relación con la agricultura podemos incluso vincularla a un relato de Mariwenu de Alberto Trivero. El autor describe que Mariwenu, hijo de Kuramawida y nieto de Purén, al crecer y ver que en el lof del que provenían existía solo violencia. Baja entonces Mariwenu y les dice: “dejad toda pelea y usad vuestras lanzas para que la tierra sea generosa de frutos con vosotros, adquiriendo así la capacidad de sembrar”. Pero los ancianos del wenumapu nos les pareció que no respetaran la voluntad de este mapu, obligándola a dar frutos, sacrificando a Mariwenu. Ofendido con este atrevimiento Nguenechen envía una tokikura del cielo que al ser enviado es resplandeciente y al llegar a la tierra se vuelve negro, para que los hombres recordaran su pacto con los antiguos espíritus. Pero las mujeres no cesaron de cultivar: “al contrario creció su atrevimiento y ya no se conformaron con herir la tierra (...) sino que la ofendieron cercándola con quinchos y dijeron: esta tierra es mía y me pertenece” (Trivero 73).

existido en la cultura *reche* colonial y mapuche una altísima valoración de los guerreros y de la guerra en sí, nuestro objetivo más bien es mostrar que en dicha concepción existen gradualidades que son necesarias de atender.

Los jefes de guerra o *gentoqui* en Boccara (en el periodo colonial) y *aucaquipa*, en Gay, es un poder heredado o adquirido, por quienes poseen el hacha de guerra negra (*toquicura*), esta hacha es símbolo de estatus y se obtiene por derecho de sucesión paterna. Contiene en sí el poder simbólico de la guerra, ya que para transformarse en tal, debe haber servido en algún acto pasado de guerra contra algún enemigo poderoso, por lo que la misma piedra posee una fuerza vital (Boccara, 2009,96), fuerza que el autor asocia al acto de comerse el corazón de un enemigo, o haber ungido las armas en su sangre. Si el *toqui* es respetado es porque puede vanagloriarse de importantes hechos guerreros, pero a su vez porque la posesión del *toquicura* atestigua un orden cósmico instaurado en el pasado (97).

Claudio Gay describirán que aun cuando en tiempos de guerra el jefe militar tenía mayor estatus por sobre los diversos *apo-ulmen* o *ulmen* (hombres ricos o con una mayor capacidad económica por ende con mayor cantidad de conas o guerreros y también de mujeres), aun así las decisiones finales eran tomadas por los *rewes*, y debían tomar en consideración a cada uno de sus integrantes. Por lo que, la jerarquización tan estricta en tiempos de guerra que quiere dar cuenta Boccara, no es tal, bastaba dirá Gay con que una parcialidad no estuviera de acuerdo para que se desestructuraran las alianzas. Por lo que, tanto la paz como la guerra, eran siempre inestables y precarias.

Boccara señala que el objetivo de los *conas* parece ser doble. Por un lado, mostrarse como un guerrero valeroso, por otro, intentar apoderarse de los bienes del enemigo (*cayñe*) (Boccara 124), los que tendrán el valor de trofeos, siendo el éxito supremo capturar al adversario vivo y llevarlo a la comunidad para que sea rápidamente sacrificado o reducido a la esclavitud. Al enemigo (*cayñe*) de mayor importancia le cortan la cabeza y le tocaba al *toqui* guardarla. Repartiendo entre los diferentes *rewe*, el corazón de un enemigo. Para el autor, existe una correlación entre el cuerpo social y el cuerpo humano, dado que si durante una batalla, los jefes a la cabeza mueren, el cuerpo guerrero completo se disuelve (107). La guerra propiamente tal (*weichan*) cumplirá el objetivo de defender el territorio y su autonomía (124). En la guerra, los más valientes guerreros se distinguían llevando colas de

zorro amarradas a la cintura (Boccará, 130), y su bravura producía individualidades guerreras. El *cona* buscaba entonces, distinguirse individualmente, por estatus y prestigio, propio de las sociedades del don y el *potlach* descrito por Marcel Mauss. Desde ahí, el intercambio dar-recibir-devolver en el don genera relaciones asimétricas de poder por medio de la demostración de mayor capacidad del donar-regalar en las festividades o ritualidad, ya que el regreso del guerrero da lugar a la organización de una fiesta, donde el guerrero tendrá la oportunidad de reciprocitar, demostrando su poder y superioridad hacia los otros.

Lo interesante en lo descrito por Boccará, para el período colonial, es que existía una conjunción entre el *cona* y su arma, la que si se rompía, podía convertir al guerrero en labrador, quien aun cuando su labor era útil, ante los ojos de un guerrero hacía el trabajo de una mujer y la de un esclavo. Lo anterior es porque la guerra constituía el momento en que el hombre es lo más hombre que puede llegar a ser, momento en que las diferenciaciones sexuales se radicalizaban y lo femenino queda bajo el dominio de lo masculino. El guerrero, rápido y ligero, trata a sus adversarios de mujeres e inofensivas ovejas (141). Por ello, la empresa guerrera supone la exclusión radical de la esfera femenina.

Gay describirá los modos en que se organizaban los levantamientos, donde en un primer acuerdo de ir a la guerra los participantes primero establecerán una reunión para discutir los planes de campaña, una reunión o junta de guerra. En dicho primer encuentro cada participante se le entregará un *pron* (instrumento de contabilidad confeccionado a base de cueros y nudos) que señalará los días que quedaban para la reunión táctica. Al llegar cada uno a su *rewe*, cada cacique o *apo-ulmen* envía un mensajero (*werkén*) para extender la invitación a los demás caciques del *butalmapu*. Si el cacique acepta recibirá un *pron* rojo con una cierta cantidad de nudos que deberá ir desatando hasta el día indicado para la gran reunión e informará por medio de otro *pron* la cantidad de conas que puede proporcionar para la batalla. Si uno de los caciques prefiere mantenerse neutro y no ir a la batalla, no se le entregará el *pron*. Cada *butalmapu*, nos indicará Gay, tiene un *pron* de color diferente, lo que permite saber la cantidad de guerreros de cada cacique y la manera en que deben organizarse (83). En las juntas de guerra los *apo ulmen* llegan acompañados de los *ulmen*. “los que no habían enviado el *pron* con el número de soldados, hacen entrega de este al promotor del levantamiento”. Celebrando la unión con el sacrificio de un cordero, como símbolo del

enemigo a matar. Antes de la batalla, tienen la necesidad de aventurar quien será el vencedor, lo que realizan por medio de un juego de palin (87).

Dagmar Bachtary, historiadora y magister en estéticas americanas, señala que existe una descripción similar en Diego de Rosales (1877) quien describe el uso de nudos enviados por un toqui en una flecha ensangrentada en un “cordón de lana colorada al que llaman *cumpron*”. Este *cumpron* es referido como un mensaje provocatorio en materias de guerra, enviado mediante “ñudos colorados que señalan el día” de la junta de guerra y enviado por el mensajero a otro toqui. Rosales, indica la autora, denomina como *cumpron*, a lo que según la descripción de Lenz correspondería a un nudo rojo, por lo que *cumpron* sería el nombre del cordel rojo que guarda mensajes relativos a pactos de guerra. El color rojo aludiría a un ámbito simbólico-masculino asociado a la fuerza y a la sangre derramada en batalla. Batchraty encontrará tanto en Rodolfo Lenz como en Ricardo Latcham, descripciones acerca de que cada *butanmapu* tenía un color particular en el *püron* (Batchraty). Por último, la utilización de la voz *përon* (nudo) y *përonkëlen* (mensajero) se encuentra descrita también por Pascual Coña (Batchraty).

El uso del *pron* como un elemento para la organización de una revuelta o un alzamiento de guerra, en su relación con el juego del palín -en tanto guerra simbólica- queda aún más clara en el siguiente relato recopilado por Fray Félix de Augusta en *Lecturas araucanas* (Félix de Augusta 25-27) sobre el origen de las rogativas de los araucanos, referido por Domingo Segundo Wenuñanki de Manolwe (Misión de Panguipulli):

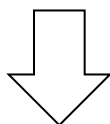
Hubo un tiempo en que los mapunche (sic) ya no eran gente (rica, acomodada, libre). Desde que hay huincas han aparecido todas las enfermedades, habíanse quedado pobres los mapunche, no tenían ya sus animales, ni su plata. Todos los días trabajaban: salían de su casa (y) lloraban recordando su pobreza (...) Entonces un día llegó á él un extranjero anciano y pobre, tenía la ropa andrajosa (y) le habló de esta manera: “¿por qué están tan afligido?, le dijo “Porque tanto me hacen padecer en el trabajo; ni me dan comida si quiera”, dijo al extranjero anciano. Entonces le dijo (aqué): te daré una seña, una flauta; te la mandaré mañana. (con ésta) os buscareis, cuantos hayan quedado en cada tierra, para encontrarlos. Acabareis con estos huincas” (...) Al día siguiente, le fue traída la flauta. Con esta flauta, ahora, se buscaron, se dieron recados

una tierra con otra; hicieron bolas para jugar a la chueca, (también) hicieron cuchillos y lanzas de luma. Con esta flauta impetraban cuanto querían. Entonces quiso ir á otra parte y dijo á su flauta: “Quiero pasar el río. Entonces le fué hecho el puente, un puente de sólo tres culebras, en él pasó al otro lado. Habiendo pasado, dejaron noticia, en cuanto tiempo habían de acabar con los huincas. Primero jugaron á la chueca incesantemente. Cuando jugaban, sus patrones les estaban mirando. Les gustaba á sus patrones la manera de hacer su juego de chueca. Solo ellos (jugaban), no quisieron que les acompañara en su juego extranjero alguno. Entonces prosiguieron su asunto. Solo después de estar todos bien informados fijaron el nombre del día (decisivo), estando reunidos en el lugar del juego. Fijaron (un plazo de) ocho días; reunidos ellos, hicieron nudos para tener sabido el día en el cual habían de juntarse (en) todas las tierras. Cuando faltaba poco para reunirse todos en un lugar, se juntaron en un bosque¹⁷. En seguida, se metieron entre las huincas, no muy de noche, en horas que dormía toda la gente. Acabaron con las huincas de todas las tierras. Entonces otra vez quedaron buenos. Después se juntaron é invocaron a Dios que les había favorecido para que volvieran á hacerse gente (liberándoles de la esclavitud).

¹⁷ El énfasis es nuestro.

A continuación, tomando en consideración lo antes señalado, hemos sistematizado las características de cada una de estas figuras en los siguientes recuadros, con el objetivo de entregar mayor claridad del espacio de ambigüedad del ritual del palin como drama social y poder tenerlos presentes para entender, en el siguiente apartado, el admapu o costumbre.

Diferencias sociales	
Envoye	Gentoqui
Labradores	Guerreros
Lo femenino en lo masculino (mf)	Masculino/masculino (mm)
Diálogo [coyang/parlamento] Paz	Weichan (Guerra)
Canelo	Fuego
Toquicura blanca o amarilla/azul	Toquicura negra
Sus almas se van a la tierra de los muertos	Sus almas continúan la lucha en el cielo



Espacio liminal del rito: suspensión y ambigüedad
masculino/femenino
guerra/paz
labradores/guerreros
jerarquización/solidaridad
blanco-azul/Negro

En tiempos de paz	En tiempos de guerra
Solidaridad, igualdad.	Jerarquización (estructura militarizada)
Espacio del <i>lebo</i> o <i>rewe</i>	Espacio de alturas
Tiempo presente	Tiempo del retorno al mito
Dispersión y separación de los grupos	Contracción de los grupos (aglutinación)

4.3. Az mapu

Uno de los principales problemas para poder acceder a una noción consensuada de lo que es el *az mapu*, es que se ha intentado traducirlo o hacer una extensión de este a través de la nomenclatura jurídica-legal occidental, partiendo de la equiparación con términos como Ley o derechos humanos indígenas. Vemos en esto una genuina intención de ponerlos al mismo nivel del aparato moderno judicial, no obstante, en este gesto lo que se pierde es la especificidad de este tipo de normativa cultural. El termino *Az* o *ad* se refiere a todo lo que está bien, y designa a la vez la norma, orden o arreglo del *mapu*, entendida como una noción polisémica del espacio el que, por un lado, incluye una noción que determina el espacio próximo: tierra, territorio, por otro lado, remite al espacio imaginado: nación, patria. O, como proponemos verlo, contiene un eje vertical (*lebo/rewe*) y un eje horizontal (nación). Además de esto, el termino *ad-az* designa a su vez la idea de carácter o forma de un sujeto o lugar. Y se puede aplicar a los espacios tangibles y materiales como en el *lof* (espacio de comunalidad), los *rewe* (agrupación de familias *lof*) y el *Ailla Rewe* (Quidel Lincoleo).

El *az mapu* en tanto noción abarcadora del espacio, señala Leslie Cloud, es una dimensión universal que posee diversos espacios y tienen un sentido orbital circular. *Wenu Mapu* que es el espacio de arriba, *Ragiñ wenu mapu*, ubicado en el punto intermedio entre el *Nag mapu*, o espacio de abajo, y el *Wenu Mapu*. El espacio en que tiene lugar nuestra existencia es conocido como *Püjü Mapu* o superficie terrestre que puede reconocerse también como *Nag Mapu*. El *Minche mapu* es conocido como aquello que está bajo el lugar que habitamos, o tierra de abajo, donde residen fuerzas negativas (Cloud 506). El *Az Mapu* es la relación de equilibrio entre los mundos espirituales y terrenales.

Para Nikolas Stüdemann es un concepto mapuche amplio, que se refiere a los principios organizativos de su "ser en común". Y trata de cuestiones sociales, espirituales, económicas y políticas, como resultado de una relación de reciprocidad generada entre la población y el espacio territorial específico en el que habitan. Es un conjunto complejo de normas, protocolos y medidas que regulan la distribución de los elementos en el *mapu*. Por lo tanto, el *az mapu* regula tanto las relaciones humanas, roles e interacciones con el medio ambiente; como la mantención de un equilibrio con las fuerzas inmateriales y espíritus que habitan este mundo, el cosmos, las divinidades y los ancestros que influyen en él desde otros niveles

(Stüdemann, 2019). Pueden ser articuladas y secularizadas para la acción social con relativa flexibilidad, adquiriendo diversas formas dependiendo del sector y grupo social (Antona Bustos 2014).

La trasgresión a la norma del *az mapu* tiene como consecuencia la enfermedad del cuerpo físico individual como proyección del cuerpo del *mapu*. Esta enfermedad o *kuxan* se denominan *yafkan*. Estas enfermedades son consideradas de alta complejidad entre las familias mapuche, y deben tratarse bajo un estricto protocolo del machi, ya que implican la participación de la familia y la comunidad, para poder restablecer el equilibrio perdido (Quidel Lincoleo).

Ahora bien, no podemos comprender el *az mapu* sin una introducción, aun cuando breve, de la cosmología relatada en la mitología y retratada en las figuras divinas. La antropóloga Ana Mariella Bacigalupo, propone tres fases del mito, en la sociedad mapuche: 1. La creación del mundo, 2) la destrucción y re-creación del mundo y 3) la creación de las distintas divinidades. En la primera fase, la creación del mundo es la relativamente desconocida, señala la autora, ya que los relatos son fragmentarios. Por lo que acudirá a lo narrado por Armando Marileo, quien cuenta que antes de que el mundo fuera mundo:

El gran espíritu vivía con una serie de pequeños espíritus (hijos), que querían poder y se rebelaron. El gran espíritu escupió sobre ellos y los transformó en piedras. Cayeron sobre la tierra y se convirtieron en montañas. Algunos de esos espíritus quedaron atrapados al interior de la tierra...y transformaron las montañas en volcanes humeantes y en erupción. Eran los hijos varones del gran espíritu, quienes se convirtieron en los primeros espíritus guerreros masculinos bajo la forma de truenos, rayos, volcanes y piedras. Nuestros ancestros surgieron de estos espíritus, denominados *püllüam*. Otros espíritus permanecieron leales al gran espíritu y lloraron copiosamente sobre las montañas y las cenizas. Estos eran las hijas mujeres del gran espíritu, quienes se convirtieron en estrellas que se lamentaban por sus hermanos. Sus lágrimas formaron los lagos y los ríos. La tierra fue creada por la mezcla del agua (las lágrimas de las hijas) y la ceniza de los volcanes (el enojo de los hermanos), de modo que resultó femenina y masculina. El gran espíritu se convirtió entonces en *Elchen* o *Chaw Elcheffe*, el creador de la humanidad, y se dividió en el sol masculino y esposo/ padre (*antu*) y la luna femenina y esposa/madre (*kuyen*)...la

luna y el sol se turnaban para cuidar a sus hijos y así crearon la armoniosa relación entre el día y la noche (Bacigalupo, Las múltiples máscaras de Ngünechen: Batallas ontológicas y semánticas del ser supremo en Chile.).

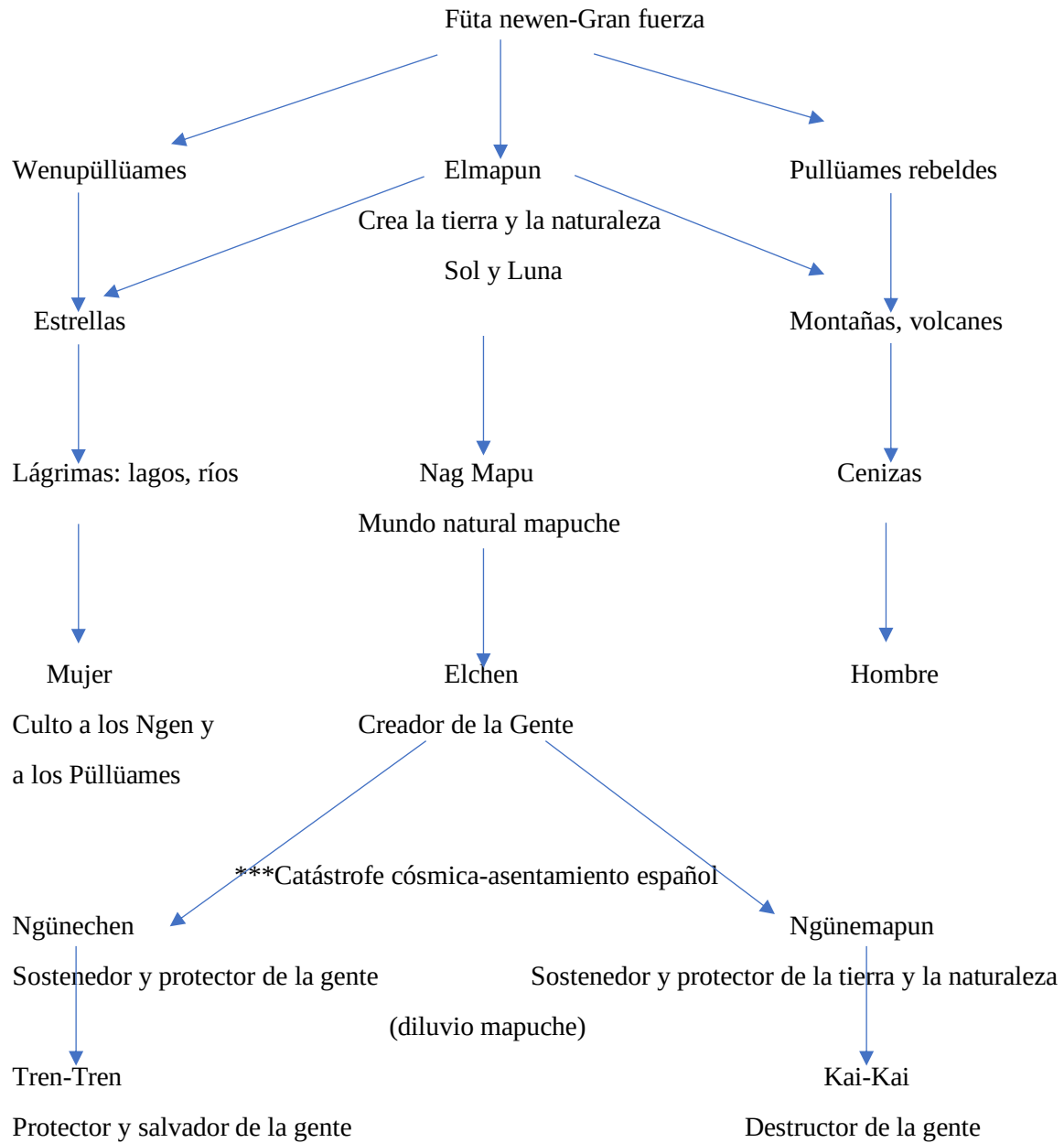
Sonia Montecinos ha recabado una serie de versiones de esta primera fase del mito, las que en su mayoría parten del mismo hecho: una batalla entre el dueño de los aires, un gran espíritu o *Nguenechen* y sus hijos rebeldes transformados en montañas y volcanes. Una versión se salta esta batalla y parte de una gran explosión en un volcán, desde donde emergió una mujer que se embarazó, dando origen a los antepasados. En otras versiones, esta mujer es una estrella (*wanglen*) quien siguió su camino hasta retornar al punto inicial. Entonces observó su recorrido y se maravilló: todo su sacrificio y cansancio se habían convertido en quebradas y montañas; sus lágrimas habían formado vertientes y su sangre había mutado en río y lagos; los árboles y el pasto habían crecido para que no le dolieran los pies (S. Montecinos).

Ana Mariella Bacigalupo ha sistematizado las diversas versiones y organizado una cierta estructura de cada una en un diagrama que referenciamos a continuación. Es en la segunda fase del mito, donde la autora va a referirse a la batalla entre *tren-tren* y *cai-cai*, mito mayormente difundido y donde aparece las figuras de *Nguenechen* y *Ngünechen*. Para la autora, *Nguenechen* es distinto a *Ngünechen*, pero son opuestos complementarios necesarios para lograr el equilibrio. *Ngünechen* es la suma de los atributos de los distintos *ngen* de la naturaleza. *Ngüenemapun*, por otro lado, tiene una connotación negativa como “comedor de gente” o “dios del mal” y tiene características similares al concepto de *Mapurey*, el que intenta adueñarse de la gente y quitarle el poder a *Ngünechen*. *Mapurey* es considerado un *ülmen*, una persona noble o rica, quien obtiene su riqueza a cambio de una vida más corta. *Mapurey* también se ha interpretado en las crónicas como señor de las tinieblas, dueño de la noche, satanás, *wecufe* o ser maléfico, en una clara influencia de la religión de los cronistas. Tiene un rango inferior a *Ngünechen* (Bacigalupo, Las múltiples máscaras de Ngünechen: Batallas ontológicas y semánticas del ser supremo en Chile.).

Ngünechen aparece en las crónicas en el siglo XIX, y deviene de *ngen* como dueño de la gente. Pero en la concepción mapuche el hecho que una persona domine o tenga poder sobre otra no tiene la misma connotación de propiedad occidental, no es propietario o dominador

de las personas. *Ngüñenchen* en cambio, sí connota la idea de dominador o quien engaña a la gente con mentiras y embustes, que deviene de *genche* como encomendero. *Nguenechen* es el dueño de la gente, en tanto, *Ngünechen* es el hacedor del mundo y *Ngüñenchen* es mentiroso o embustero. Todos conceptos que devienen del contacto con los españoles. *Ngünechen* en la sociedad mapuche actual es considerado igual al Dios cristiano, como dios creador (Bacigalupo, Las múltiples máscaras de Ngünechen: Batallas ontológicas y semánticas del ser supremo en Chile.).

Diagrama de las fases del mito en Ana Mariella Bacigalupo (1997)



La recreación de Ngüenechen en la primera familia mapuche

Füta-hombre viejo	}	Sabiduría
Kuse- mujer vieja		
Weche- hombre joven	}	fertilidad
Ülcha- mujer joven		

En aras de simplificar la información reseñada por Ana Mariella Bacigalupo y para poder además interpretar las fuentes escritas, comprendemos que las transformaciones de la religiosidad mapuche han sido alteradas constantemente por las influencias externas, pese a ello, se puede observar la dualidad que da pie a la cuatripartición.

Tristán Platt propuso el modelo de “simetría en espejo” basado en la complementariedad de los dos lados del cuerpo humano con el objetivo de comprender la cuatripartición territorial entre las poblaciones de la “puna” boliviana (T. Platt, Espejos y maíz: el concepto de yanantin entre los macha de Bolivia). Sus análisis parten de la dualidad masculina en el poder andino, que se conoce como diarquía (Rostoworski). En la sociedad *macha* la partición en cuatro puede ser comprendida como una solución conceptual al problema fundamental de las oposiciones duales (Platt, 168). Las polaridades antagónicas entre los sexos se corrigen por medio de ayudas rituales que reducen el cuerpo en dos mitades entre los cuales media una línea teórica que corre por el centro del cuerpo (169). La cuatripartición será entendida entonces a partir del siguiente esquema de Platt:

	Hombre	Mujer
Hombre	MM	FF
Mujer	MF	FM

Atendiendo que existen grandes diferencias entre el mundo mapuche y andino, vemos que la primera fase del mito descrito por Bacigalupo da pie a la separación de los polos femeninos/masculinos y las sistematizaciones sobre las jefaturas antes descritas nos permiten, al menos, la combinatoria masculino-masculino y masculino-femenino.

Agua, lagos, ríos	Volcanes, montañas, fuego
Lo femenino	Lo masculino
	
FM	MM
Genvoye	Gentoqui

En el gran *ayllu* Macha del Norte de Potosí en Bolivia, Tristán Platt expone una categoría diferenciadora entre los tiempos de paz y los de guerra, denominadas de *ch'axwa* y *mokhsa*, sintetizaremos brevemente sus planteamientos. El equilibrio entre las partes en términos territoriales, en la sociedad macha, se van a ajustar por medio de la "competencia equilibrada" (*tinku*) o la "desequilibrada destrucción" (*ch'ajwa*). El ir y venir entre *tinkus* y *ch'ajwas* no es simplemente un asunto de mayor o menor violencia. Los *tinkus* son más rituales y previsibles; los *ch'axwa* son más espontáneo, el primero es considerado "juego" (*pujllay* en quechua), el segundo, guerra (T. Platt, Pensamiento político Aymara.).

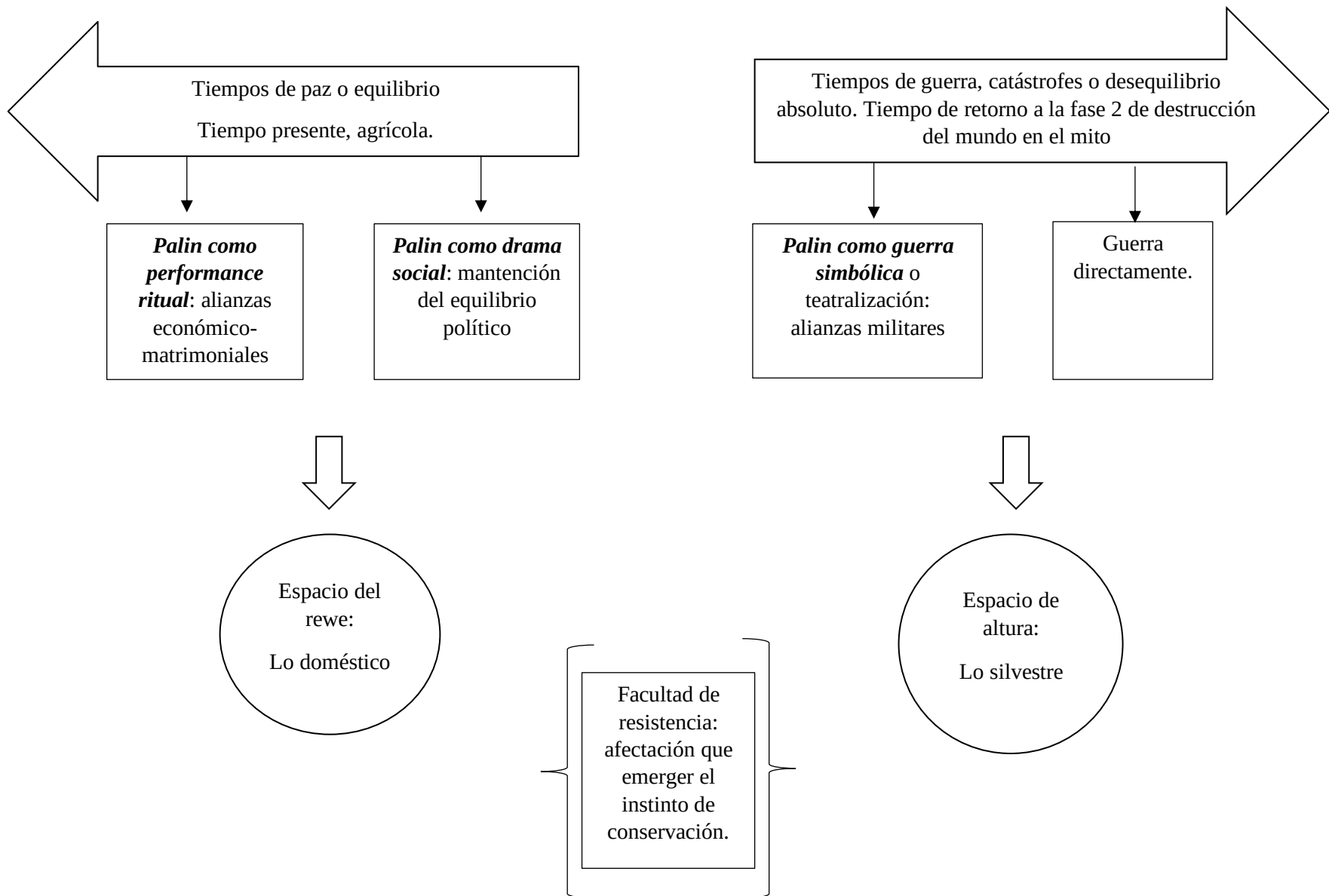
Las batallas rituales o *tinkus* en todas partes del Norte de Potosí se llevan a cabo por lo general en los pueblos o en las aldeas, y están asociadas al calendario de las diversas fiestas católicas. Estas batallas son rituales de confirmación del acceso de diferentes grupos a las tierras, y momentos en que las relaciones de alianza se plantean o verifican. En dichas batallas rituales algunos hombres, individualmente, pueden presentarse como si fueran toros bravos (T. Platt). Por el contrario, los *ch'ajwas* se dan fuera de la mirada vigilante de las autoridades mestizas, de la policía, los militares ya que ocurren cerro adentro, y son consideradas una guerra en serio. En los *ch'ajwas* los guerreros pueden entrar en combate con hondas o enredarse en luchas cuerpo a cuerpo y los hombres pueden asumir a veces la forma de animales salvajes. La agresión predatoria de los combatientes, en los *ch'ajwas*, se transmuta en animales *salvajes*, en los *tinkus*, en cambio será representada dicha agresividad por animales *domesticados* y criados: los toros. Señala Platt:

De este modo, efectivamente resucita el ambiguo papel de los animales durante la antigua edad de los Chullpa, el mítico "tiempo inquieto" (*inkyitu tyimpu*) de los antecesores bañados por la luz lunar, antes de la aurora del Sol Inca-Hapsburgo. En aquel tiempo, los animales salvajes pudieron devenir humanos y los humanos animales. Guamán Poma llama a este período la "Edad de los Guerreros" (*Awka Runa*); y se lo ubica "antes" de la llegada de los Incas, coincidiendo con el período Intermedio Tardío descrito por Murra y otros autores como un tiempo caracterizado por tensiones extremas e inestabilidad social (T. Platt).

Para el autor estos combates suceden "fuera del tiempo" y "fuera de la sociedad", en el margen o *liminalidad*. Los guerreros en tanto que humanos, afirma, *sacrifican* a sus enemigos vertiendo su sangre en el suelo para aplacar el hambre y la ira de las deidades de la tierra. Devoran sus órganos vitales, pero entierran los restos, especialmente los cráneos, como ofrendas para alimentar y calmar a las colinas y montañas hambrientas.

Bacigalupo, en sus trabajos etnográficos realizados en profundidad con machi que es su especialidad, describe que para muchos mapuche, "la violencia y el poder no mediado de lo silvestre adquieren la forma del trueno, que actúa en un tiempo de lo silvestre y de la guerra" un tiempo a-cronológico, interpretado como el "tiempo de los espíritus dueños del bosque y de la guerra". En este tiempo, señala Bacigalupo, las machis utilizan el trueno para vincular los espíritus dueños de las piedras y los bosques nativos con los antiguos guerreros y militares. Algunos Mapuche, en la actualidad, emplean estos poderes tronadores para pelear por la recuperación de sus tierras ancestrales (Bacigalupo, El Tiempo del Trueno Guerrero Mapuche: Lo Silvestre, el Estado Chileno Salvaje, y las Machi Civilizadas).

Las diferenciaciones establecidas por Tristán Platt en el mundo andino con ciertas similitudes en el mundo mapuche a partir de lo estudiado por Bacigalupo, nos permite mirar las diversas categorías del juego de palin estipulado en las etnografías contemporáneas en términos graduales y de proceso, tomando además en consideración las categorizaciones estipuladas en nuestro marco teórico. De este modo el ordenamiento de la información etnográfica será estructurado de acuerdo con el gráfico que a continuación diseñamos.



5. Tipos de palin

5.1. *Palín como performance ritual*

Esta clase de chueca practicábamos nosotros -los niños¹⁸-; es lo que se llama chueca menor o simulacro de chueca. Hay además otra clase, llamada palín mayor o fiesta de chueca. Para la celebración de la última se hace mucha chicha y hay grandes preparativos, respecto de los animales que se carne. Para la chueca grande se reúne toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales. (Coña 28)

El palin como performance ritual es denominada como *füchapalin* en Carlos López Von Vriessen, o *Purrin Palín* en Luis Rojas y Marcus Course. Me centraré en las descripciones de los últimos dos autores del *Purrin Palín*. Para Rojas *Purrin Palín* es al mismo tiempo el *palín* con baile y el gran encuentro de *palín*, *füchapalin*. A mediados del siglo XX, los grandes encuentros de *palín* se realizaban al menos una vez al año. Esto era sustentado por la gran cantidad de ganado y alimentos que poseían las comunidades, la periodicidad del *purrin palin*, según el autor, se dio hasta finales de los años 60's, provocado principalmente por el maremoto, y el deterioro cada vez más notorio en la calidad de vida de las comunidades, que encuentra su punto más alto durante la dictadura militar.

Para Course (208-213), el *Nguillatun* y este tipo de juego específico, pudieron haber sido alguna vez parte de mismo complejo de *kawin* o fiesta ritual. Sin embargo, hoy debido al alto costo económico que tiene no se realiza como antiguamente. Este alto costo se debe, fundamentalmente, por lo que implica contratar a varios músicos y *kollong*. Los *kollong*, hombres que se caracterizan con máscaras rituales que son los “cuidadores del orden exterior” (Catrileo), usan vestimenta sucias y andrajosas, lo que contrastaría con las resplandecientes monturas y riendas de los pequeños caballos que ocupan. Además de lo antes dicho, se debe tener solvencia para contratar a alguien que pueda tocar el *kultrung*, que en la mayoría de las veces es la machi, aun cuando no es del todo aplicable para todas las comunidades. Entre los músicos que se requieren están quienes deben tocar la *trutruka*, instrumento hecho de cuero de buey y un tubo. También son necesarios uno o dos tocadores

¹⁸ La acotación es nuestra.

de *kull-kull*, y *pifülkas* ya que, mientras más músicos, más hermoso es el *purrun palin* (Course, 210).

La parte del baile sigue un procedimiento casi idéntico al procedimiento del baile ceremonial en el *Nguillatun*. Los anfitriones invitados tienen su propio *rewe*, altar de madera erigido el día anterior. Los dos *rewes* se disponen en los extremos opuestos del *paliwe* o cancha. Cuando han llegado los invitados, se disponen a bailar en círculos alrededor de sus respectivos *rewe*, una danza que va contra el sentido de las agujas del reloj. La danza de ambos es casi igual, salvo por que la danza de los anfitriones está liderada por el *kultrung*. Luego de un rato, el tocador del *kultrung* rompe la línea de bailarines de su *rewe* y se dirige a la línea de bailarines de los visitantes, fusionando de este modo ambos grupos de bailarines, a quienes, el tocador del *kultrung* los guía hacia el *rewe* ubicado en la parte central de la cancha, denominado *dungulme*, alrededor del cual bailan todos juntos cuatro circuitos de danza, luego de la cuales se separan y conforman dos grupos confrontados unos frente al otro, a cada lado de la cancha. Aquí los dos grupos bailan enfrentándose. Mientras, los dos grupos de *kollong* antagonistas, montan sus simulacros de caballos por el espacio que hay entre los dos grupos de bailarines, asegurándose de que no se mezclen los grupos de cada lof y, al mismo tiempo, rivalizando con sus *kollong* antagonistas sobre quien es quien puede otorgar mayor entretenimiento para los bailarines (Course, 211).

Una vez finalizado el baile, cada una de las personas del lof visitante, hombres y mujeres, se alinean hombro con hombro, enfrentando a los anfitriones. Luego el *ñidol* -capitán- de los anfitriones lleva a su *lof* a saludar a los invitados, comenzando de derecha a izquierda, saluda a todos y cada uno de los invitados. Este saludo es seguido del mismo modo por cada uno de los integrantes de su *lof*. Luego del saludo, el *ñidol* anfitrión, instará a su contrincante a que prepare a sus jugadores. En el desarrollo del juego, señala Rojas, los *kollong* son los guardias del partido. Cada equipo tenía cuatro, dos en cada línea lateral, que avanzaban hasta la mitad de la cancha. Bailando y saltando al ritmo de los instrumentos que se tocaban van molestando a los espectadores, sacando comida de los fogones. Por otro lado, aparecen en este tipo de juego las *mutrün palife*, niñas jóvenes que se ubicaba también dos en cada una de las puntas de la cancha, en el costado donde debería salir el *pali* para que su

equipo gane una raya. Ellas eran las encargadas, mediante bailes y cantos, de llamar al *pali* para que pase el extremo de la cancha y haga una raya.

Rojas recalca que este tipo de *palin* implica un cierto desarrollo por etapas, que abarcan una serie de pasos que van desde el desafío inicial hasta el gran encuentro o *füchapalin*. Al desafío inicial, donde una comunidad invita a través de los representantes a otra comunidad a jugar, le siguen una relación de intercambio continua y periódica en el tiempo entre dos comunidades por medio del juego, que pasa desde el reconocimiento del *kon* o del oponente, a pequeñas demostraciones de juego de modo progresivo que van *in crescendo*, hasta la realización de parte de la comunidad que invita al gran encuentro de *purrun palin*, el que debe ser reciprocado por la comunidad invitada por medio de otro *purrun palin*, en una progresión inversa. Todo el proceso dura por lo menos dos años. Luego de terminado este largo proceso entre dos comunidades, pueden comenzar encuentros con otras comunidades diferentes. Aun cuando no es obligación terminar siempre en un *purrun palin*, la comunidad que no organiza el *purrun palin* como retribución al cual fue invitado en principio, provoca una ruptura en las relaciones con la comunidad que lo desafió en un inicio.

5.1.1. Fases del palin como performance ritual

En este apartado nos centraremos en aquellos autores que ya se han dado el trabajo de describir, por medio de las crónicas y el trabajo etnográfico, el juego de palin de manera organizada. De este modo nuestro referente fundamental para esta breve descripción del juego en tanto espacio liminal va a ser Daniel Quiroz, a lo que sumaremos ciertos aspectos retratados por Claudio Gay, dado que su libro ha sido recientemente traducido, por lo que no habría sido incluido por el autor antes mencionados.

Separación

Recordemos que para Víctor Turner, la primera fase de separación demarca la escisión entre el espacio-tiempo sagrado, del espacio-tiempo profano o secular, que incluye un comportamiento simbólico y representan el desapego de los sujetos rituales de su estatus social previo. Antes de una partida *palín*, Daniel Quiroz distingue tres fases 1) el desafío, 2)

los preparativos y 3) las apuestas. En el desafío recalca el hecho de que es el jefe de un *lof* quien enviará, mediante un *werkén* o mensajero, a otro jefe a entregar el desafío de jugar el cual tendrá por objetivo conservar las relaciones sociales que, a partir del juego, a sus ancestros los unieron en amistad. La mayoría de las veces señalará Rojas, las comunidades se citan con anterioridad en el *paliwe* para seleccionar a su *kon*, o contrincante. En ese momento juegan un pequeño partido y comparten un poco de muday o harina y luego, se van a sus casas teniendo claro quién será su *kon* o contrincante en el partido.

Entre los preparativos previos, destaca Quiroz, está la instalación en la cancha de “un *rewe* con la participación del cacique organizador del encuentro, de toda su gente como también de la machi de la reducción, quienes, el día antes del partido, se encargan de solicitarle a *Ngenechén* “que siempre los tenga viviendo en paz”. Ceremonia que dura cerca de cinco horas, y en la que los machis, caciques y sus familiares más directos duermen esa noche en el mismo campo, esperando que al día siguiente lleguen los invitados competidores. Ese mismo día se arregla la cancha, se la limpia completamente, luego se procede a marcar las líneas laterales y de fondo y se hace el hoyo del centro de la cancha. Desde la mañana del día del desafío comienzan a llegar los asistentes, de uno y otro equipo, y también los comerciantes y observadores. Alrededor de las cinco de la mañana se escucha a la distancia, entre los cerros, el toque de cuernos; entonces, cuatro jinetes parten a recibir a los invitados llevando banderas blancas. Se hace mucha chicha y hay grandes preparativos respecto de los animales que se carnean y, también, se compran provisiones. A las mujeres de los organizadores del juego les corresponde preparar la cazuela y comidas para servir las a los jugadores terminado el torneo.

Transición: el *paliwe* y la conformación de los equipos

En el espacio liminal, los sujetos rituales atraviesan un período y área de ambigüedad, una suerte de limbo social. En el caso del *palin*, son dos comunidades reducciones, encabezadas por su caciques y machis que se reúne en una pampa grande. A veces dos o más reducciones se unen para enfrentar a una tercera, o a un grupo de reducciones, señalará Daniel Quiroz. El campo de juego, *paliwe*, es un terreno limpio no siempre plano, generalmente de

pasto corto cuyos contornos se marcan con una zanja, una línea gruesa, o bien con pequeñas ramas o palitos, de no más de 10 cms de alto.

Las dimensiones de la cancha son muy variables: entre 300 metros de largo por 20 a 30 de ancho, o de 240 varas de largo por 25 a 30 de ancho o, de 180 metros de largo por 12 metros de ancho (Quiroz 18). Lo cierto, enfatiza el autor que aun cuando existe esta variabilidad son más largas que anchas, siendo su característica más sobresaliente el ser muy estrechas. El número de jugadores también es variable, entre 10 a 30 por lado. La influencia del fútbol mencionará Quiroz, ha logrado que el número más frecuente sea de once por lado. Course, al respecto, menciona que existe una relación ética respecto a la cantidad de jugadores por lado. Al parecer, es más constante que sean números impares, aun cuando no se puede descartar que en ello haya influido el fútbol, como lo recalca Quiroz.

Los jugadores se distribuyen en la cancha en parejas a las que se les denomina *kon*, quienes ocupan la cancha en toda extensión. Cada pareja o *kon* se buscará durante toda la partida. No todos los jugadores cumplían las mismas funciones en el campo de juego. Sus nombres derivaban de las distintas posiciones en las que se ubicaban al comenzar una partida. Esta nomenclatura variaba regionalmente, pues no se usaban los mismos nombres en todas partes. Los dos mejores jugadores están más cerca del hoyo o intentan sacar de allí la bola, y apenas ésta llega a estar en el terreno, todos los jugadores buscan empujarla hacia su campo, Si por el ímpetu de los jugadores la pelota se saliera de las líneas laterales, el golpe sería anulado y recomenzarían la partida; pero si la bola llegara a la meta de alguno de los dos extremos, se considera ganada una de las mangas, cuya cantidad ha sido determinada previamente por los jugadores, de modo que a veces un partido de *palican* puede durar un día completo .

Existirán en ciertos lugares de dos a tres personas que se encargarán de hacer las reglas del juego. Algo que también recalca Claudio Gay, quien señala que “para mantener en alto la exaltación, tres asistentes –dos ubicados en cada extremo y uno en el centro- corren alrededor para animarlos, pero también para impedir cualquier discusión entre los jugadores, separarlos en caso de que se vayan a las manos, sancionar los golpes dudosos e impedir cualquier infracción a las reglas establecidas, brindar ayuda a los que recibieran algún golpe de bastón, lo que ocurre a menudo cuando alguno no sabe gobernarlo e imprime demasiada

fuerza y violencia, llegando a causar heridas que, cuando no son demasiado graves, no impiden que continúen jugando (Gay 221)”.

Los implementos que se utilizan para jugar son un bastón de madera, denominado *weño*, de un metro a un metro treinta, por cada jugador y una pelota de madera o pali. La madera mayormente utilizada será la luma. La bola, en cambio, era una esfera de madera con un diámetro que variaba entre los 10 y 15 cm, también de madera de luma, la que en algunas zonas se la recubría con un cuero cosido con nervios de cordero. En cuanto al vestuario de los jugadores, los hombres iban descalzos, desnudos desde el medio cuerpo hacia arriba vestían pantalones arremangados o "chiripas", llevando en la frente llevaban atados pañuelos de colores. Claudio Gay agregará que los jugadores irán pintados de colores diferentes y semidesnudos, sin cubrir más que sus partes naturales con el *trarihue* o *chuqil*, que está hecho con una piel adornada con clavos de plata y otros objetos de lujo y fantasía. También, continúa, cubren sus cabezas y sus hombros con pieles de animales, sobre todo de zorro, que es considerado el emblema de la velocidad, una de las principales cualidades que requieren estos duelos. Según ellos, esta cualidad reside en la cola del zorro, por lo que a veces las llevaban colgadas del trasero (Gay 221).

Las partes del juego Daniel Quiroz las divide en tres: 1) el comienzo, 2) el desarrollo y 3) la cuenta. La forma de comenzar o recomenzar, es que cada cacique trae su propia bola y se escoge, entre ambos, con la que se comenzará el juego. Esta puede ser cambiada por la otra después de obtenidos dos puntos. El modo de escogerla es poner la bola en el hoyo del centro de la cancha. Luego, se acercan los hoyeros, los que, después de entrechocar sus chuecas por tres veces, intentaran sacar la bola del hoyo. Momento de mucha tensión, en que los asistentes animan a sus jugadores con gran fervor y decisión.

Una vez que la bola ha salido del hoyo, pueden entrar en juego todos los jugadores. Cada equipo trata de enviar la bola hacia las líneas de fondo, un partido empuja la bola hacia su meta, el otro partido trata de atajarla. Si la bola sale por las líneas de fondo, el equipo que lo logra obtiene una raya o punto y si sale por las líneas laterales es una quemada o fuera. Cada vez que la bola sale de los límites de la cancha, sea en el sentido de las líneas laterales o de fondo, el juego se reinicia desde el hoyo al centro de la cancha. El único momento que

esto no sucede es cuando uno de los dos equipos ha obtenido los cuatro puntos de ventaja, con lo que se daba por terminado el encuentro.

Durante el transcurso del partido, los jugadores son ruidosamente alentados con canciones las mujeres y gritos los hombres, todos alusivos a las condiciones y características del juego: “resulta verdaderamente curioso asistir a este hermoso espectáculo, representado por hombres nervudos y robustos, a menudo bizarramente vestidos y siempre desbordantes de pasión y de entusiasmo en la lucha. La gran cantidad de asistentes y apostadores no se encuentra menos imbuida y aplaude frenéticamente a quien mande volando la bola a gran distancia, y más aún si ésta atraviesa la meta” (Gay 221).

La fase de re-agregación: el intercambio.

Terminado el juego
toman asiento sobre pellejos
o frazadas, cada uno junto
con su rival. Luego comen,
beben y se emborrachan.
(Pascual Coña, 28)

Recordemos que, para Turner, esta fase incluye fenómenos simbólicos y acciones que representan el retorno de los sujetos a su nueva, relativamente estable y bien definida, posición en la estructura social. Con respecto al juego de *palin*, Magnus Course anotará que servirá para diferenciar tanto el intercambio recíproco directo entre los jugadores y su *kon*, o sea entre oponentes individuales, como el intercambio generalizado entre los dos *lofs* y entre el *lof* y su anfitrión, así como con los huéspedes no invitados, *koye* o *caiñe* en Rojas. Una vez finalizado el *palin*, señala Course (216-217), cada *palife* del *lof* anfitrión invita a su *kon* y a la familia inmediata de éste a ir donde está instalada su mesa. Los invitados, allí, se sentarán y a cada uno, los anfitriones les dará un trozo de carne en sopa, seguido por un gran trozo de carne asada y sopaipillas. Así como también, el *palife* del *lof* anfitrión, le entregará a su *kon* una caja o botella de vino, lo que puede extenderse también a la esposa del *kon*. Las personas que participan de este intercambio tomarán nota cuidadosamente de cuanta carne y

sopaipillas exactamente se les da, ya que la relativa generosidad o tacañería del *kon* será motivo de las conversaciones del día siguiente. Un hombre, señala Course, a menudo da relativamente grandes cantidades de carne a su *kon*, pero se cuida de no dar más que lo que el capitán del *lof* anfitrión -*ñidol*- entrega a su propio contrincante, ya que esto podría ser considerado una grosería o injuria a la generosidad del *ñidol*. Ahora bien, la reciprocidad entre los capitanes de ambos *lofs* es diferentes a la que ocurre entre los *kon*, ya que el *ñidol* anfitrión le dará a su contraparte una gran cantidad de carne, al menos -anota el autor- una mitad de un cerdo y varias jarras de vino, lo que el *ñidol* visitante repartirá entre todos aquellos que deseen.

La generosidad ofrecida por un hombre a su *kon* es obligación ser reciprocada de la misma manera en el ciclo de devuelta del *palin*, que se acordará en una fecha posterior en la que el *lof* invitado se convertirá en anfitrión. La devolución cobra tremenda relevancia. Si una persona a su *kon* le da menos de lo que éste le dio en el momento de la devolución, el jugador se sentirá insultado, y eventualmente -anota el autor- se levantará y empezará a denunciar un abuso. Al contrario, si es que la situación es al revés y el *kon* le entrega más de lo que se le otorgó en el *palín* anterior, se sentirá ligeramente avergonzado y guardará silencio sobre el tema, aun cuando, señala Course no existe un elemento competitivo en el tema - como se puede observar en los *potlach*, ya que cada hombre se cuida de no dar más de lo que saben que su *kon* será capaz de reciprocitar, es un intercambio perfectamente equilibrado.

5.2. *Palín como mediación performativa*

Para resolver conflictos internos el *palin*, según Course, se empleaba de forma frecuente para resolver altercados tanto territoriales, como por el secuestro de mujeres o disputas políticas. Este tipo específico de *palin*, funcionó, señala el autor, hasta ser sustituido por el aparato judicial y la construcción de nación chilena. El *palin* en tanto drama social, nos señalará Claudio Gay, aparece cuando: “una deliberación entre dos partes no alcanza un total acuerdo, entonces, la decisión pasa por una partida de chueca, en la que a veces interviene la machi para desempeñar el papel de pitonisa” (Gay 222). La machi en estos contextos, entendemos cumple la función de comunicación ritual con el *pillan*, como símbolo, de ahí que el respeto por el resultado del juego sea irrestricto.

La connotación de oráculo será relevada siempre por los autores que intentan describir lo inexplicable de este tipo de prácticas era para ellos:

Pero la importancia de este juego no es tan limitada que solo sirva para el placer del salvaje en este mundo i para encantarlos, al final del largo viaje, en el otro: es además el oráculo que consulta en todas las circunstancias de difícil resolución (...) (Amunátegui 367-368).

Esta función adivinatoria estaba relacionada con lo que los autores llaman *pillan*: el dios de los volcanes:

Fué tan inmenso el entusiasmo que despertó la chueca entre los araucanos, que llegó a ser considerado como el oráculo que consultaban en todas las circunstancias de difícil solución. Cada vez que, con cualquier motivo, los caciques no podían ponerse de acuerdo sobre un asunto de gran importancia, para el porvenir de aquella raza, acordaban consultar al Pillan (Dios de los volcanes) por medio de una partida de chueca, i acataban siempre con todo respeto lo que ello resultare (Matus 180).

El *palin* para consensuar posturas políticas queda aún más clara en la descripción que realiza Claudio Gay durante la revolución de la provincia de Concepción en 1851:

En contra del ilustre presidente Montt, dicha provincia busco asociar a los indios a su causa. Ellos, indecisos de si acudir o no al llamado, creyeron conveniente decidirlo con un juego de chueca (Gay 88-87). Mientras se jugaba llegó un indio diciendo haber

visto a dos toros con cuernos de oro dar una batalla. Uno representaba al general Cruz y el otro al ilustre mariscal Bulnes, jefe del partido de Montt, que habría resultado vencido por el primero, lo que fue para ellos una feliz profecía y tomaron la decisión de adherir a las tropas del General Cruz, que serían finalmente derrotadas (Gay 88-87).

5.2.1. Fases del palin como mediación performativa

Tal como referimos en el apartado teórico, el *palin* como drama social tiene cuatro fases: 1) la quiebra o brecha de las relaciones sociales regularmente gobernadas por normas que ocurre entre personas o grupos dentro del mismo sistema de relaciones sociales; 2) la crisis o exposición pública del conflicto entre los antagonistas, 3) la acción de desagravio, que son los mecanismos de ajuste y reparación que adquieren características liminares, en forma de rituales públicos y, por último, 4) la reintegración del grupo social alterado o el reconocimiento y legitimación de una escisión irreparable entre las partes en disputa (V. Turner). Lamentablemente las descripciones con las que contamos se saltan desde la fase de brecha o desacuerdo a la acción de desagravio, donde el mecanismo utilizado es el juego de palin. Analizaremos dos casos en particular, descritos por Claudio Gay.

1) Brecha:

En 1787, el obispo de Concepción, don Fray José Marán, deseoso de visitar a los feligreses de la provincia de Valdivia, se puso en marcha el día 30 de octubre, y luego de cumplir su misión en San Pedro, Colcura y Arauco, decidió tomar el camino de la costa. Si bien contaba con un salvoconducto y estaba acompañado de varios caciques costinos, al llegar a los pinales de Tirúa, cerca del río Imperial, el 28 de noviembre, fue detenido por los indios de Boroa, Repocura, Manquegua y Alto Imperial, bajo el mando del cacique Analican. Su ilustrísima santidad logró escaparse por los bosques con su comitiva, luego de perder a algunos miembros de su escolta, de los cuales dos fueron muertos, e ir a refugiarse a las tierras del cacique Curumilla (Gay).

La brecha o desacuerdos surge a partir de un atropello a la estructura social y la correspondiente parcialización territorial que definía el afuera y el adentro, establecidas a través de las alianzas. El único modo de acceder a dicha brecha es a través de los parlamentos.

En los realizados durante el siglo XVIII¹⁹, señalan los historiadores Osvaldo Silva y Eduardo Téllez, se mencionan los cuatro butalmapus: costa, llanos, precordillera y cordillera, con sus respectivos "caciques gobernadores". Las identidades definidas en el parlamento de Tapihue de 1774, se dividía en cuatro Butalmapus, denominados de la siguiente forma: Bultalmapu de la cordillera o llanistas arribanos, Butalmapu de los Llanos o llanistas de Angol, Butalmapu de la costa o costinos y el Butalmapu Pehuenche. Además, el documento aludido hacía referencia a los Llanistas meridionales, donde se incluye a comunidades de Boca de Imperial, Imperial, Imperial Alta, Boroa, Cholchol y Repocura (*nagche* o abajinos).

Las alianzas entre los *Butalmapus* estaban supeditadas a las relaciones internas y podían aparecer y desaparecer, sin existir en la literatura descripciones sobre su organización y desacuerdos, por lo que las divisiones territoriales se modificaban constantemente. En el Parlamento de Lonquilmo (1783), Silva y Téllez señalan que:

(...) La vieja división territorial ya había cambiado, pues entre las cordilleras de la Costa y de los Andes se había producido la separación de Angol del butalmapu de los Llanos y había desaparecido el de la precordillera, acorde con las disensiones indígenas y los intereses hispanos (Silva).

Por esta dificultad, nos resta nada más interpretar del texto descrito por Gay, que existe un desencuentro entre dos *butalmapus* con posturas opuestas respecto a su relación con los españoles. Aquellos *butalmapus* más cercanos a la paz y aquellos que se caracterizarán por una faz guerrera. Podemos relevar la relación más cercana del *butalmapu* de la costa, en contraposición a los que al parecer serían los denominados *llanistas* meridionales. Digo al parecer, ya que Maquehua forma parte en el parlamento de 1774 del Butalmapu de Angol, y en el expediente del parlamento de 1796 el Butalmapu de Angol figura como uno de los butalmapus más grandes, con una población superior a 20 mil aborígenes distribuidos en nueve *ayllarehues*, entre ellos: Repocura, Imperial Alta y Maquehua (Silva), citados todos como los responsables de la captura de Fray Marán. Posterior a los hechos narrados por Claudio Gay, en los expedientes de los parlamentos siguientes se describe la tensión que la captura de Fray José Marán generó en las relaciones

¹⁹ 1774-Parlamento general de Tapihue, 1782-Parlamento de Santiago, 1783-1784-Parlamento general de Lonquilmo, 1793-Parlamento general de Negrete.

con los españoles. Por lo que es altamente probable que el mismo hecho descrito, como la organización del juego del palín haya sido gravitante y crucial en la definición o re-definición de las relaciones políticas tanto internas como externas de los *butalmapus*.

El *palin* para dirimir los conflictos o desacuerdos internos entre los *butalmapus* frente al *otro*, representado por la corona española o los chilenos, será también retratado por Pascual Coña en un pasaje similar, esta vez referido al Padre Octaviano de Nizza de Purulón en 1874:

Antes los mapuches tenían mucho apego a la chueca. Mediante este juego decidían a veces sus asuntos. Decían: “Nosotros juzgamos que este asunto debe ser así: pero vosotros decís no, al contrario. Haremos un palin; el asunto será conforme a lo que diga el partido que gane. Así pasó una vez, hace tiempo ya, en la Misión de Purulón. Había quienes deseaban la muerte del Padre Octaviano; otros decían que no se debía matarlo. (Coña 29).

2) Acción de desagravio

Las divergencias internas, sobre qué hacer con el sacerdote en el caso de lo relatado tanto por Gay como por Coña, serán resueltas por medio del juego de palin:

Cuando se dispuso a regresar a Concepción, encontró el camino cerrado, defendido y sitiado, y al no poder tampoco dirigirse a Valdivia, permaneció allí siete días en gran perplejidad, hasta que los caciques Curumilla, Nocologue y otros propusieron que su suerte fuera decidida en un juego de chueca (Gay 222). (...) felizmente fue ganado - el juego- por los protectores del santo obispo. Pudo así volver a Concepción, pero no sin perder un equipaje tasado en cerca de 150.000 francos, del que más tarde se le devolvió solamente una parte. (Gay 222).

Entonces los que aborrecían al padre propusieron: Haremos un palin; si ganamos nosotros, nuestra voluntad se cumplirá: morirá. Luego resolvieron efectuar la chueca; la llevaron a cabo. Venció el partido que estaba a favor del Padre. Así escapó él y su Misión. Es esta la disposición de Dios, decían (Coña 29).

5.3. *Palin como guerra simbólica*

Para Nikolas Stüdemman el *palin* como performance radicalizada se realiza en conformidad con el mito y se juega en un campo sagrado, el *paliwe*. Este es un lugar especial que ha sido consagrado antes del partido de *palin*, normalmente ubicado cerca o como parte de un área habitada por espíritus o fuerzas positivas. Sin embargo, en la situación actual, la selección de tal área está limitada por la imposibilidad de acceder a ciertas áreas de tierras ancestrales que los mapuche perdieron en el pasado.

El *palin* en el que se basan las descripciones del autor, tuvo lugar en enero de 2017 en la cima de un *tren-tren*, parcialmente recuperado por las comunidades cercanas de una empresa agroforestal. El *paliwe* (campo de juego) fue creado en este lugar sagrado como punto de partida para su recuperación territorial. En la cima de una colina deshabitada rodeada de plantaciones de eucaliptos. Stüdemann describe un tipo de juego más informal que el tradicional y se lleva a cabo entre el equipo local y uno mixto de *palive* invitados que pertenecen a diferentes territorios. No hay una gran expectativa sobre el resultado (es un juego mucho más duro y competitivo), y no hay un sistema de *koncho* "oficial" (los rivales son intercambiables). Hay suficientes reemplazos, viendo el juego desde un costado, para una rotación de jugadores. Por lo tanto, los jugadores asumen otros roles, como socializar con el elevado número de invitados que vienen de distintos rincones de la provincia (Stüdemann).

El riesgo permanente de la llegada de los policías es otro de los ingredientes de este tipo de juego que el etnógrafo aclara. Que puede terminar en una relación protocolar con las policías o en algunos casos generar situaciones que pueden evolucionar a enfrentamientos violentos. Este tipo de juego, lo describe como una performance radical por lo que quienes estén involucrados deben estar preparados para resistir este tipo de lucha, donde el palo para jugar al *palin* (*wiño*) se convierte en este contexto en un arma y un símbolo de esta disputa. Como vemos el trabajo etnográfico de Stüdemman está ligado al juego usado en el contexto de recuperación de tierras y el reordenamiento del *Az Mapu*, en su acepción tanto territorial próximo, como espiritual. Para el autor el *palin* mapuche representa un ritual fuertemente vinculado a la promesa de recuperación del *Wallmapu*: la nación mapuche. En consecuencia, contiene el nivel más alto de complejidad e integridad ceremonial y protocolar. Los

ejecutantes mapuches del palin respetan la unión consustancial de lo sagrado insertándose el juego enlazados con diferentes niveles al mito mapuche. Adquiriendo así la condición sagrada. Nos señala que existen elementos rituales específicos de este *palín* ya que sólo se puede realizar en un contexto específico: el sueño del *kimche* - la decisión colectiva - la sagrada invitación; o, el llamado a ocupación de la tierra (Stüdemann).

En las descripciones de Stüdemann encontramos similitudes con el *Rüf Palin*, así como del *Caiñetu* que describen Rojas y Course. Según las normas de los mapuches, nos señala Rojas, la organización de un *palin* prosigue de la siguiente manera: un *lonko* (líder tradicional) o *kimche* (hombre sabio) de un grupo o comunidad tiene un *pewma* (sueño) donde puede ver este evento como algo positivo para su comunidad. Después de que esta persona comparte su *pewma*, el grupo decide si seguirá adelante y, de ser así, a qué rivales deberán desafiar. Más tarde, el *lonko*, *werken* (mensajero) y / o *ngütrowiño* (encargado de palin) deben visitar a sus pares del otro grupo que lleva un *wiño* (palo para jugar al palin) en miniatura, que utilizan como invitación. Los dueños de casa responden con otro pequeño *wiño* en los días siguientes, por lo que el compromiso es sellado. Los elementos protocolares que comparten las diversas categorías de *palin* con el que el autor describe, son el *chalin* (protocolo de bienvenida), el *llellitun* (oración), el *purrun* (danza sagrada) y el *chaliwun* (protocolo de despedida), ya que nos advierte que, a través de ellos, el sujeto mapuche se declara parte del territorio (Rojas).

La reciprocidad, estudiada por Rojas y Course crea las relaciones del *koncho* (uno a uno; familia a familia; entre grupos de amigos). Este sistema permite que una simple relación entre dos jugadores se convierta en estable y duradera, un vínculo social que va más allá de la práctica del *palin*, ya que puede dar lugar a expresiones fraternales y al apoyo en términos políticos, sociales y económicos durante otros eventos e incluso en la vida diaria, y apuntan, en el caso del *palín* político que nos describe el autor Stüdemann, al apoyo mutuo para la recuperación del Wallmapu.

El *Rüf Palin* según Rojas, es mencionado por sus entrevistados como el *palin* más competitivo. En este sí está presente el elemento de reciprocidad necesaria entre los adversarios o *kon*, por lo tanto, tiene un procedimiento similar al *purrun palin*, ya que se deben establecer fechas con los adversarios, en las que se requiere incluir la reciprocidad por

medio del banquete. En cambio, el *Caiñetu*, si bien es otra forma de jugar el *palin* y forma parte de un mismo momento de encuentro, tanto en el *purrun palin* como en el *rüf palin*, la dinámica y las expectativas puestas en este tipo de juego son diferentes. Para todos los entrevistados por Rojas, este es el *palin* profesional. Ya que sólo juegan los mejores y pueden atraer incluso más atención que el juego anterior. En este tipo de manifestación no solo está en juego la apuesta, también la fuerza, habilidad, virilidad, honor y estatus de los *palife*: “es en este momento donde se pueden hacer famosos por todo el territorio” (Rojas). Son partidos mucho más rápidos, ya que sólo juegan jugadores fuertes y con experiencia, algo que también destacará Course, como un tipo de juego más agresivo que el resto.

El origen de las palabras dado *Caiñetu* se deriva de *Caiñe* (enemigo) y su contenido semántico entraña la idea de enemistad, que pudimos ver con Boccara estaba asociada a los tiempos de guerra y conflicto. Por otro lado, es un tipo de juego, al igual que el descrito por Stüdemman, donde se pierde en estructura y en reglamentación, de ahí su intensidad y preocupación por la competencia y la demostración de la capacidad y fortaleza de los participantes. Los partidos de *palin* que hemos entendido como performance ritual o religioso, culminan muchas veces sin resolución o con el equipo que lleva la ventaja siendo incapaz de proveerse una diferencia de más de una o dos rayas, declarándose el empate. También se debe tomar en cuenta que, luego de haber terminado el juego, el equipo perdedor, respeta al ganador y no hace nada por volver a atacar. El *caiñetu*, en cambio, puede terminar con fuertes conflictos entre las partes.

Siguiendo a Magnus Course, entendemos estas manifestaciones del *palín* como una guerra simbólica, por un lado, por la relevancia histórica que tiene el juego en su ejecución como ejercicio militar y, por otro lado, por considerarse la ocasión social primaria para la formación de alianzas militares. Para justificar su interpretación, el autor mencionará a Manuel Manquilef, quién indistintamente usa el término de ejercicio militar y juego para referirse al Palín, señalando que es la forma principal en que los jóvenes mapuches son introducidos a un modo de vida militarista: “en la gimnasia está la base de la defensa y el saber, está el desarrollo del cuerpo i la manifestación del espíritu”, “los ejercicios guerreros hicieron al indio apto para vencer todas las dificultades i peligros” (Manquilef en Course, 203). Y es debido a esto que, en muchos períodos de tiempo, el juego fue visto como un

enemigo de la colonia española, quienes lo prohibieron constantemente en el siglo XIX. A partir del juego, le advertirán sus entrevistados a Course, es que se conseguía la fuerza física y mental para la guerra, ya que permite que la gente sea fuerte y esté en estado de alerta.

Course va a vincular el *palin* con el *trawün*, reuniones en las que se decidía consensuadamente acerca de cualquier curso a tomar con referencia a una tercera parte. En la literatura, señala, existirían varias referencias que mencionan que el espacio en que se realiza el *palin* era el mismo en el que se realizaba el *trawün*: “un punto alto expuesto bajo un laurel” (Course 204). De tales alianzas, recalca, es desde donde proviene el poderío militar de la cultura mapuche. En tanto guerra simbólica, nos dirá que en Piedra Alta -lugar donde ejecuta su trabajo de campo- los *palife* son aún convocados por el *kull-kull*, corneta hecha de cuerno de buey descrita como instrumento para convocar a los hombres a la guerra. Así también menciona que antiguamente existían canciones específicas para este juego, y algunas canciones de guerra habrían sido utilizadas para inaugurar un *paliwe* (Course 206). Por otro lado, menciona que tanto los jugadores como los guerreros, debían de abstenerse a tener relaciones sexuales antes de su participación, tanto en la guerra como en el juego. Estarían, para Course ambos aspectos tan entrelazados, que incluso mencionará que el uso de la palabra, en algunas fuentes documentales, es indiferenciado entre guerrero y jugador.

Por último, para justificar dicha relación, menciona la correspondencia con la muerte, ya que antiguamente se asociaba perder en el juego, con perder la vida. Poniendo como ejemplo un *purrun palin*, donde un miembro del lof perdedor, comúnmente un pariente patrilineal cercano al capitán o uno de los mejores jugadores, moriría al cabo de unos meses, lo que para las comunidades se entendía que había sido producto de haber perdido en el juego. Actualmente no se juegan la vida, pero es debido a esta razón por la que casi todos los *purrun palin* son fijados para terminar en empate, señalará. Existiría también prohibición respecto a la muerte, debido a que no es permitido jugar si es que alguien del lof que invita está enfermo.

6. Conclusiones

En las descripciones de los autores sobre los distintos contextos sobre el *palin*, nos queda bastante claro que existen suficientes diferencias de esta práctica dependiendo del contexto de uso. En tiempos de paz la dualidad de la relación entre los *kon* es complementaria y por lo tanto, como hemos interpretado, son opuestos que puestos en relación y a través del juego como ritual, hacen emerger el carácter divino de *Nguenechen*. Por otro lado, en el caso de los momentos o tiempos de guerra, emerge una relación con un otro-enemigo, que Course denotará en sus clasificaciones de *caiñetú*, misma categoría en las que Boccara va a nombrar a los enemigos en guerra. La relación entre los oponentes es asimétrica, perdiendo su estructura y el sentido más estricto protocolar, deviniendo más bien en un ejercicio cuasi militar, que nos lleva a cuestionar si es que estaríamos en frente de una estructura dramática y a plantear la posibilidad de que lo descrito por Stüdemman es lo denominado como *caiñetú*, lo que nos permite pensar que existe una diferenciación entre *palin* y *caiñetú* -en Course- como existe en el mundo andino entre *tinkus* y *ch'ajwas* que establece Platt, a partir de esto entonces quizás es más adecuado, para el segundo, hablar de una performance radicalizada.

Síntoma de estas diferenciaciones es para nosotras, lo que los propios autores señalan en cuanto a que en los contextos rituales-religiosos, el juego queda sin ganadores, o se declara un empate. No concordamos ni con Course ni con Stüdemman que intentan, desde el giro ontológico, explicar las relaciones del *palin* como guerra simbólica en tanto manifestación de la política mapuche. Ya que creemos que ambos incurren en una confusión de categorías, dado que buscan equiparar el concepto occidental de política como oposición dialéctica entre fuerzas opuestas. Como hemos intentado describir, la perspectiva del *palin* como guerra simbólica se fundan en una propuesta conceptual de Boccara que fundamenta la identidad guerrera mapuche desde la lógica caníbal. Esta canibalización, en contextos de guerra, si bien existió, también está descrita en una parte del mito de *tren tren* como parte de la fase de destrucción del mundo del mito que nos señalara Bacigalupo. Ello queda descrito por el Padre Diego de Rosales:

Y en todas la provincias hay algún Tenten y cerro de grande veneración, por tener creído que en él se salvaron sus antepasados del diluvio general, y están a la mira para, si hubiere otro diluvio, acogerse a él para escapar de el peligro, persuadidos a

que en él tienen su sagrado para la ocasión (...) Los hombres que estaban en el Tenten se abrasaban con sus ardores, y aunque se cubrían con callanas y tiestos, la fuerza del sol, por estar cercanos a él, les quito a muchos la vida (...) Y que últimamente el hambre los apretó de suerte que se comían unos a otros (De Rosales 17 a 22).

El extremo relativista del giro ontológico deja de lado el que lo político, para que sea realmente político, debe ser un espacio de emergencia de la subjetividad en donde el principio caníbal como eliminación del otro, no tiene cabida. En tanto, vemos un espacio político-religioso en el *palin* como mediación performativa, dado que a partir de éste se logra un consenso que se respeta y permite evita el conflicto directo y la pretensión de eliminación del otro. Ahora, claro está que no podemos acceder a una idea de lo político occidental, dado que estos principios están en la cultura mapuche, indefectiblemente ligados a los fundamentos religiosos o espirituales, no obstante concordamos con Dillehay en pensar dicha estructura política desde los modelos andinos de dualidad.

Desafortunadamente, en los estudios de la cultura mapuche, no existen investigaciones que relacionen las diferencias sociales que pudimos establecer entre los *gentoqui* y *genvoye* con las diferencias territoriales, como en el caso andino. Como vimos con Tristán Platt estas diferencias estructurarán las relaciones de dualidad complementaria, en términos también territoriales. En ninguna de las descripciones de las etnografías contemporáneas los autores se detienen a esclarecer cuales son los mecanismos para la elección de la comunidad que será la contraparte, cuál es su ubicación territorial y las características que los hacen opuestos complementarios, dejando este importante aspecto sin información, lo que nos impide una comprensión más profunda sobre la dimensión semiótica y estética del espacio en el mundo mapuche. Entendiendo por semiótica del espacio la articulación entre el espacio real, el espacio simbólico y el espacio imaginario (Lamizet) .

En términos estético es que hay que entender la figura de tren-tren, como lugar de salvación, es el espacio seguro, el espacio en el que a pesar del conflicto, le permite al mapuche del origen del tiempo, resistir. Recordemos que Kant denomina a este tipo de objetos “gustosos sublimes”, aquellos que elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario ya que hacen descubrir una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que da el valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la

naturaleza (Kant, Crítica del Juicio 196). De este instinto de conservación, como lo denomina Schiller, emerge el marco moral, o *azmapu*.

Tren tren, entonces, teniendo como referente a los hitos de altura, se transforma en “la cosa más sagrada” y la relación con los objetos sagrados nos advierte el antropólogo Maurice Godelier, es una relación del ser humano con consigo mismo de tal modo que los seres humanos ocupan en ellas dos lugares a la vez en el tiempo y en el espacio: el ser humano real y los dobles imaginarios de éstos. Las relaciones que los seres humanos sostienen con el mundo que les rodea son la proyección en las cosas de un aspecto de sí mismo, asumiendo de este modo, las cosas, la apariencia de las personas. Es la parte ideal de lo real social, donde es el pensamiento el que asume un rol fundamental en el proceso de producción de las relaciones sociales, en cuyo contenido ciertos aspectos de esas relaciones quedan, o bien sepultados bajo silencio, o bien idealizadas, metamorfoseadas en forma de condiciones inviolables de la supervivencia de la sociedad, en forma de bien común. Siguiendo a Godelier entendemos entonces que los “grandes hombres”, los toqui o *lonkos*, en la sociedad mapuche, serán los dobles imaginarios de los *tren tren*, adquiriendo de ese modo las capacidades y los aspectos de este.

El *palín* como mediación performativa puede que haya sido una adaptación de los espacios de mediación o cuerpos de mediación establecidos por la corona española, no obstante, está lejos de ser una imitación, sino que una organización dentro de su universo simbólico para hacerse de un medio para llegar a un consenso social. Aimé Césaire, señala que la situación cultural desfavorable de los países colonizados es la de una *desarmonización* –bifurcación figura/fondo– de los rasgos culturales que constituían la cultura nativa, sobreponiéndose una multiplicidad de rasgos sin armonía. Para el autor, la barbarie no es falta de cultura si no una “anarquía cultural”. Para Césaire, la cultura solo sería factible de ser desenvuelta, sin un sistema de valores comunes:

Sin duda, y es bien cierto, aquí la regla es la heterogeneidad. Pero cuidado: esta heterogeneidad no es vivida como heterogeneidad. En la experiencia de la civilización viva, se trata de una heterogeneidad asumida interiormente como homogeneidad (...) La civilización no siente el cuerpo extraño, porque éste ya no es extraño (...) Si he convertido en míos elementos extraños, si han penetrado en mí ser, es porque puedo

disponer²⁰ de ellos, porque puedo *organizarlos en mi universo*, porque puedo acomodarlos a mis necesidades. Porque ellos están a mi disposición y no yo a la suya. Es precisamente esta dialéctica la que se le rehúsa al pueblo colonizado (57-58).

La anarquía cultural que deviene de la relación colonial implicará la ruptura de los principios y valores compartidos de una cultura, y devendrá efectivamente en la desaparición de todo un universo. Esta desaparición tendrá efectos psicológicos profundos en los sujetos colonizados, algo en lo que entenderá Franz Fanon como las “afectaciones del ser” provocada por el colonialismo²¹. El pacto reduccional que señala Foerster es quebrado por la implantación del estado nación, pero es totalmente destruido a partir de la dictadura militar, lo que provoca la angustia por la desaparición de un universo simbólico y de los principios que fundamentan u ordenan, que es en el caso mapuche el *azmapu*.

Lo que presenciamos hoy, en lo que se ha mal denominado “conflicto mapuche” son las disputas constantes en el espacio público por las diversas adscripciones a la norma, que el filósofo Jean Louis Déotte, denominará diferendo cosmético (J.-L. Déotte). El autor diferenciará entre las normas narrativas, las normas de incorporación y la norma de deliberación de la sociedad moderna. Vemos ciertas similitudes en la cultura mapuche a la norma de incorporación budista a los lugares de enseñanza de la ley, teniendo para esta estética una gran relevancia los lugares de memoria y el “sentimiento de la naturaleza”. Al ser una ley que renuncia a la razón, su enseñanza es la de la impermanencia de los seres y de las cosas, “el lugar donde desaparece la ley será la de su retorno, de donde emerge el lugar privilegiado que posee la escena teatral” (2007; 121). Que hemos visto, sucede en el caso mapuche a partir del palin como guerra simbólica, pero este retorno, debemos considerarlo es debido a una profunda afectación por la desaparición de sus valores fundamentales.

²⁰ En el sentido de tener poder sobre los mismos.

²¹ Se trata de lo que hoy con preferencia se denomina un «trastorno adaptativo» ligado a la ansiedad. Este trastorno, o conjunto de trastornos, se distinguiría de afectaciones más graves (Pérez Flores)

Bibliografía

- Austin, John L. *Cómo Hacer Cosas con Palabras*. Barcelona, España: Paidós, 2016. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Impreso.
- Bengoa, José. *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y siglo XX)*. Santiago: LOM, 2000. Impreso.
- Blume, Jaime, y otros. *Hercún, el mensaje de los cuentos mapuches*. Santiago: Colección Aisthesis, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991. Impreso.
- Bocara, Guillaume. *Los vencedores. Historia del pueblo mapuche en la época colonial*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores, 2009. Impreso.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Colección Popular. Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso .
- Castillo, M., Contreras P., Tapia, V., Villablanca, C. *Juguemos al Palin. Aukantuaín Palín Mew*. Santiago: LOM, 2005. Impreso.
- Césaire, Aimé. *Discursos sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006. Impreso.
- Coña, Pascual. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: : Universitaria., 1936. Impreso.
- Course, Magnus. *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*. Santiago, Chile : Pehuén Editores S.A, 2017. Impreso .
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- . *Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- . *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. Impreso.
- . *¿Qué es un aparato estético?. Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago, Chile.: Metales Pesados., 2007. Impreso.
- Dillehay, Tom D. *Monumentos, imperios y resistencias en Los Andes*. Santiago : Ocho Libros Editores , 2011. Impreso.
- Domeyko, Ignacio. *Araucanía i sus habitantes. Recuerdos de un viaje hecho en las provincias meridionales de Chile, en los meses de enero i febrero de 1845*. Santiago: Imprenta Chilena, 1846. Impreso.

- Escobar, Ticio. *El Mito del Arte y el mito del pueblo*. Santiago, editorial Metales Pesados, 2008. Impreso
- Feijóo, Jaime. «Estudio introductorio» Schiller, Friedrich. *Kallias; cartas para la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990. VII-CXLIII. Impreso.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso» Freud, Sigmund. *Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000. 215-251. Impreso.
- Freud, Sigmund. «Recordar, repetir y re-elaborar. Nuevos consejos sobre la técnica del sicoanálisis» Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. Tomo XII. Impreso.
- García Canclini, Nestor. *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*. España: Gedisa, 2004. Impreso.
- Gay, Claudio. Traducción y edición al castellano por Diego Milos. *Usos y costumbres de los Araucanos*. Santiago, Chile: Taurus, 2018. Impreso.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986. Impreso.
- *Cuando empiecen a suceder estas cosas*. Madrid: Ediciones encuentro, 1996. Impreso.
- . *La violencia y lo sagrado*. Barcelona : Anagrama, 1995. Impreso.
- . *Mentira Romántica y verdad novelesca*. Barcelona : Anagrama, 1985. Impreso.
- Godelier, Maurice. *El enigma del don*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid : Alianza Editorial, 2016. Impreso.
- Ingrid, Geist (compiladora). *Antropología del ritual. Victor Turner*. México: ENAH-INAH, 2002. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2007. Impreso.
- . *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2003. Impreso.
- Koessler-Ilg, Berta. *Cuentan los Araucanos : mitos, leyendas y tradiciones*. Buenos Aires, Argentina : Del nuevo extremo, 5ª edición, 2000. Impreso.
- López Von Vriessen, Carlos. *El palín. Juego Tradicional de la Cultura Mapuche*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011. Impreso.
- Manquilef, Manuel. *Comentarios del pueblo araucano II: la gimnasia nacional (juegos, ejercicios y bailes)*. Santiago: Revista de Folklore Chileno Tomo IV, 1914. Impreso
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. Impreso.
- Montecinos, Sonia. *Sol viejo, sol vieja : Lo femenino en las representaciones mapuches*. Santiago, Chile: SERNAM, 1995. Impreso.

- Montecinos, Sonia. *Mitos de Chile*. Santiago, Chile: Catalonia, 2013. Impreso.
- Nassim, Bruno y Mairesse, François. *La mediación cultural*. Buenos Aires, Argentina. Libros UNA. Impreso.
- Otto, Rudolph. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente, S.A., 1965. Impreso .
- Petit-Breuilh, Eugenia. *Naturaleza y desastres en Hispanoamérica. La visión de los Indígenas*. Madrid: Silex Ediciones , 2006. Impreso.
- Pierce, Charles Sander. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires.: Ediciones Nueva Visión , 1974. Impreso.
- Platt, Tristán. «Espejos y maíz: el concepto de yanantin entre los macha de Bolivia.» Mayer, Enrique y Bolton, Ralph. *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980. 139-182. Impreso.
- Rostoworoski, María. *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Lima.: Instituto de Estudios Peruanos, 1988. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. Impreso.
- Scheff, T.J. *La catársis en la curación, en el rito y el drama*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Schiller, Friederich. *Escritos sobre Estética*. Madrid.: Tecnos, S.A., 1990. Impreso
- . *Kallias: Cartas para la educación estética del hombre; estudio introductorio de Jaime Feijóo*. Barcelona.: Anthropos., 2005. Impreso.
- . *Lo sublime*. Madrid.: Casimiro libros, 2017. Impreso.
- Soublette, Gastón. *La estrella de Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso., 1984. Impreso.
- . «Wenuleufu, Camino al Cielo,» *Colección Aisthesis*, 7 (1988): 43 a 73. Impreso.
- Spivak, Guayatri. *Una educación estética en la era de la globalización*. Puebla, México: Siglo XXI, 2018. Impreso.
- Trivero, Alberto. *Trentrenfilú*. Santiago, Chile: Tacitas, 2018. Impreso.
- Turner, Víctor. «Body, brain and culture.» Turner, Victor. *The Anthropology of Performance* . New York: PAJ Publications, 1987. 156-178. Impreso.
- . *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975. Impreso.
- . *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Madrid : Taurus, Alfaguara. S.A., 1988. Impreso.

- . *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York: PAJ, Publications., 1982. Impreso.
- . *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1999. Impreso.

Artículos de revistas

- Alvarado Pérez, Margarita, & Mera Moreno, Rodrigo. «Estética del paisaje y reconstrucción arqueológica. El caso de la región del calafquén (IX y X Región-chile).» *Chungara, Revista de Antropología Chilena* (2004): 559-568 . Web.
- Alvarado, Margarita. «Vida, muerte y paisaje en los bosques templados. Un Acercamiento a la Estética del Paisaje de la Región del Calafquén.» *AISTHESIS* N° 33 (2000): 198-216. Web.
- Amunátegui, Gregorio Victor. «Una partida de chueca.» *Revista de Santiago* (1848-1855. 8): 359-37. Web.
- Antona Bustos, Jesús. «La Declaración Universal de los Derechos Humanos en "mapuzungun" a la sombra del "Az Mapu".» *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 44, núm. 2 (2014): 429-452. Web.
- Arbuet Osuna, Camila. «La tragedia y el drama: concepciones del tiempo en Walter Benjamin.» *Cuadernos del Sur - Filosofía* 42 (2013): 51-63. Web.
- Aspe Armella, Virginia. «El concepto de héroe trágico en la en la poética de aristóteles.» *Philosophia* (2010): 11-24. Web.
- Bachraty, Dagmar. «El püron/pron o khipu mapuche. Implicancias simbólicas, usos y posibles aproximaciones históricas y culturales. .» *Revista Chilena de Antropología* 42 (2020): 79-94. Web.
- Bacigalupo, Ana Mariella. «"Ngüenechen", el concepto de Dios mapuche.» *HISTORIA*, Vol. 29, 1 (1995-1996): 43-68. Web.
- . «El Tiempo del Trueno Guerrero Mapuche: Lo Silvestre, el Estado Chileno Salvaje, y las Machi Civilizadas.» *MITOLOGICAS*, Vol. XXX (2015): 09-60. Web.
- . «La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile.» *Revista de Historia Indígena*, No 6. (2002): 29-65. Web.
- . «Las múltiples máscaras de Ngüenechen: Batallas ontológicas y semánticas del ser supremo en Chile.» *Journal of Latin American Lore* 20:1 (1997): 173-204. Web.
- Bello, Alvaro. «Cordillera, naturaleza y territorialidades simbólicas entre los mapuche del siglo XIX.» *Scripta Philosophiae Naturlis* 6 (2014): 21-33. Web.
- Catrileo, María. «El Ngillatun como sistema conceptual mapuche.» *Estudios filológicos*, (53) (2014): 27-38. Web.

- Caune, Jean. «Prácticas culturales y modalidades de comunicación. Construcción de un mundo común y de las condiciones de convivencia». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, N° 88, 13-24, 2009. Web.
- Cloud, Leslie. «Az Mapu. El derecho "invisible" o el derecho de los Mapuche (Chile).» *Thuele. Rivista italiana di studi americanistici* (2009-2010): 501-543. Web.
- Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche, Vol III, Tomo II. *Capítulo I - Kisu güneluwün zugu mapuche rakizuam mew. Gülu ka pwel mapu mew (la forma en que nos ordenamos de acuerdo a una filosofía de vida mapunche, en Gulu y Pwel mapu)*. Santiago: Comisión de Verdad y Nuevo Trato, 2003. Web.
- Davallon, Jean. «À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions.» *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva. Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne. Lisboa: Université nouvelle de Lisbonne, 27-29 novembre 2014*. Web.
- Davallon, Jean. «El juego de la patrimonialización.» Roigé, Xavier et al. *Construyendo el patrimonio cultural y natural Parques, museos y patrimonio rural*. València: Editorial Germania, 2014. 47-77.
- . «Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée.» *Publics et Musées, n°2. Regards sur l'évolution des musées (bajo la dirección de de Jean Davallon)* (1992): 10-18. Web.
- . «L'écriture de l'exposition: expographie, muséographie, scénographie.» *Culture & Musées, n°16* (2010.): 229-238. Web.
- . «La médiation: la communication en procès?.» *Médiations & Médiateurs, n°19* (2003): 37-59. Web.
- . «Le musée est-il vraiment un média ?.» *Publics et Musées, n°2. Regards sur l'évolution des musées (bajo la direction de Jean Davallon)* (1992.): 99-123. Web.
- Davallon, Jean. «El juego de la patrimonialización.» Roigé, Xavier et al. *Construyendo el patrimonio cultural y natural Parques, museos y patrimonio rural*. València: Editorial Germania, 2014. 47-77. Web.
- De Rosales, Diego. *Historia general de el Reyno de Chile, Flandes indiano (edición a cargo de Benjamín Vicuña Mackenna)*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1877. Web.
- Delgado, Coral. *Educación y ciudadanía: nuevos retos del museo*. Venezuela: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 2005. Web
- Delgado, Coral. «Técnicas de mediación cultural en los procesos de educación en el museo: dinámica entre el público y las colecciones.» *Revista Ciencias de la Educación, Vol 24, Nro 44*. (2014): 59-78. Web.

- Desvallées, André & Mairesse, François. *Conceptos claves de museología*. Singapore: Armand Colin, 2010. Web.
- . *Conceptos claves de museología*. Singapore: Armand Colin, 2010. Web
- Felix de Augusta, Fray. *Lecturas araucanas:(narraciones, costumbres, cuentos, canciones, etc.)*. Santiago : Imprenta de la Prefectura Apostólica, 1910. Web.
- Foerster, Rolf e Isla, José. «Una vuelta de tuerca a los temas soberanos y de pacto en las relaciones mapuche-wingka a la luz de la obra de tom dillehay.» *Chungará (Arica)*, 48 (2016): 707-711. Web.
- Foerster, Rolf. «El Tratado de Paz de 1793: Una aproximación a la gramática de la memoria mapuche-huilliche.» *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm. 2 (1998): 59-68. Web.
- Foerster, Rolf, & Menard, André. «Futatrokikelu: don y autoridad en la relación mapuche-wingka.» *Atenea* (2009): 33-59. Web.
- Foucault, Michel. «Espacios otros.» *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5 (1984): 46-49.
- Fu, Roger. «Las estrellas a través de las araucarias: La etnoastronomía Mapuche-Pewenche.» *Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol.21, n.2 (2016): 81-100. Web.
- Gajardo, Alfonso y Yusuke Kuramochi. «Algunas observaciones al carácter literario del relato mapuche.» *Actas de Lengua y Literatura mapuche 4* . Temuco : Universidad de la Frontera, 1990. 53-72. Web.
- Goicovic, Francis. «José Bengoa, Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín.» *Historia (Santiago)*, 37(1) (enero-junio 2004): 237-241. Web.
- Goicovich, Francis. «Un sistema de equivalencias:el ritual del sacrificio en la cultura reche-mapuche de tiempos coloniales (siglos xvi y xvii).» *Historia N° 51* (2018): 423-454. Web.
- Grazia Turri, Maria. «Transferencia y catarsis, de Freud a Aristóteles.» *The International Journal of Psychoanalysis* (2015): 391-413. Web.
- Guimarães, César Geraldo y Bruno Souza. LEAL. «Experiência estética e experiência mediada.» *Intexto, Porto Alegre: UFRGS*, v. 2, n. 19 (2008.): 1-14. Web.
- Huiliñir, Viviana y André MacAdoo. «Las disputas del espacio y los senderos pehuenche en el Alto BíoBío.» *Geo Sur* (2014): 95-112. Web.
- Kuramochi, Yosuke. «El agua, su poder, su sistema de seres y los esquemas de procesamiento de la realidad.» *Lengua y literatura mapuche 7* (1996): 11-23. Web.

- . «Interacción de personas con seres del volcán en Degünche, un relato mapuche.» *Filología y lingüística XIX* (1993): 113-126. Web.
- . «Kallfü-mallen.» *II Jornadas de Lengua y literatura mapuche* (1986): 91-106. Web.
- . «Kamarikun. Valoración de la tradición y causalidad.» *Actas de Lengua y literatura mapuche 3* (1989): 27-56. Web.
- . «Los donantes en "el viejo Latrapai"» *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche* (1984): 89-102. Web.
- . *Los pueblos indios en sus mitos 9*. Quito, Ecuador.: Biblioteca Abya-yala, 1993. Web.
- . «Simbólica del agua y del fuego sexual en los procesos de identidad y de relación con la realidad natural en los relatos mapuches.» *Actas de Lengua y Literatura mapuche 5* (1992): 173-182. Web.
- Lamizet, Bernard. «Semiótica del espacio y mediación» *La significación del espacio* (Julio-diciembre 2010): 153-168. Web.
- Laurière, Christine. «Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940).» *Revista de Indias*, vol. LXXII, número 254 (2012): 35-66. Web.
- León, Leonardo. «Conflictos de poder y guerras tribales en araucanía y las pampas: la batalla de tromen (1774).» *Historia*, Vol. 29. (1995-1996): 185-233. Web.
- Mairesse, François. «Política y poética de la museología.» domingo de Octubre de 2018. *ICOFOM Study Series 46*. Web.
- Martínez, S, y otros. *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuches*. Informe de diagnóstico participativo. Cañete.: DIBAM, 2005. Web.
- Matus, Leotardo. «Juegos i ejercicios de los antiguos araucanos.» *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, (Boletín 11) (1920): 162-197. Web.
- Menard, André. «Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete.» *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. (2018): 1-26. Web.
- Menares, C, G Mora y N Stüdemann. *Primera exploración etnográfica para la nueva museología del Museo Mapuche de Cañete*. Informe de resultados de investigación. Cañete, Santiago: DIBAM, 2007. Web.
- Moreno, María Elena y Javier Díaz. *Narrativas de la guerra a través del paisaje*. Bogotá, Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018. Web.
- Mörsch, Carmen. Trabajo en contradicción. *Revista Humboldt 156 "Mediación artística"*. Madrid/Berlín: Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion, 2011. Traducción del alemán: Ricardo Bada. Web.

- Murcia, Inmaculada. «Sublime belleza, aportaciones para una síntesis categorial (a partir de la estética de Friedrich Schiller).» *INDOXA, Series Filosóficas*, n° 29 (2012): 93-112. Web.
- Pérez Flores, Larisa. «De Fanon a la interseccionalidad: neurosis, sexo y descolonización.» *Revista Atlántida* (2018): 107-128. Web.
- Pinna, Giovanna. «De lo sublime a lo trágico.» Oncina, Faustino y Ramos, Manuel. *Ilustración y Modernidad en Friederich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006. 97-116. Web.
- Platt, Tristán. «Pensamiento político Aymara.» Albó, Xavier. *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, España: Unesco, Alianza Editorial, 1988. 365-443. Web.
- Platt, Tristan. «Desde la perspectiva de la isla: guerra y transformación en un archipiélago vertical andino: macha (norte de potosí, bolivia).» *Chungará (Arica)*, 42(1) (2010): 297-324. Web.
- Prieto, Andrés. «Maravillas, monstruos y portentos: la naturaleza chilena en la Histórica relación del Reyno de Chile (1646), de Alonso de Ovalle.» *Taller de Letras* (2010): 9-27. Web.
- Quéré, Louis. «Introducción a una sociología de la experiencia pública.» *Revista de la Carrera de Sociología* vol. 7, núm. 7. (2017): 228-263. Web.
- Quéré, Louis. *Des miroirs équivoques: Aux origines de la communication moderne*. Paris: Aubier, 1982. Web.
- Quiroz, Daniel. «El palín o juego de la chueca: una descripción básica.» *Boletín del Museo Mapuche de Cañete* n°2 (1987): 17-32. Web.
- Ramos, Ana. «El nawel y el pillañ. La relacionalidad, el conocimiento histórico y la política mapuche.» *Red de antropologías del mundo (RAM)*. *Revista electrónica*. (Enero 2009): 57-80. Web.
- Robles, Euljio. «Costumbres y creencias araucanas. El juego de la chueca (el palin).» *Revista del Folklore Chileno Tomo III* (1914): 251-265. Web.
- Rojas, Luis. *Cariño, juego y competencia. El Palin en el sector del Lago Budi*. Tesis para optar al grado de Magíster en Antropología. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2012. Web.
- Rossi, María José y Muñoz Marcelo. «Tragedia, comedia, drama: Hegel y la escena política.» *Anacronismo e irrupción. Revista de teoría política clásica y moderno*. Vol. 5, Núm. 8 (2015): 170-185. Web.
- Ruiz Serna, Daniel. «El territorio como víctima. Ontología política y las leyes de víctimas para comunidades indígenas y negras en Colombia.» *Revista colombiana de Antropología*. (julio-diciembre del 2017): 85-113. Web.

- Sánchez, Gilberto. «Los quechuismos en el mapuche (mapudungu(n)), antiguo y moderno.» *Boletín de Filología*, Tomo LV (2020): 355-377. Web.
- . *Relatos orales mapuches*. Biblioteca virtual universal, 2003. Web.
- Silva, Osvaldo & Téllez, Eduardo. «Los butalmapus de los llanos en la Araucanía.» *Cuadernos de Historia* (2001): 17-36. Web.
- Skewes, J.C., D. Guerra, P. Rojas y M.A. Mellado. «¿La memoria de los paisajes o los paisajes de la memoria?. Los enigmas de la sustentabilidad socioambiental en las geografías en disputa.» *Desenvolvimento e Meio Ambiente* 23 (2011): 39-57. Web.
- Stüdemann, Nikolas. *Mapuche political dissent in the context of neoliberal governance: the recuperation of ancestral land as a process of indigenous emancipation in Arauco Province, Chile*. Wageningen, Netherlands: PhD thesis, University of Wageningen., 2018. Web.
- Toledo, Victor. «¿Contra nosotros?: La conciencia de especie y el surgimiento de una nueva filosofía política.» *Polis*, v. 8, n. 22. (2009): 219-228. Web.
- Van Kessel, Jan. «La organización tempo-espacial del trabajo entre los aymaras de Tarapacá: la perspectiva mitológica.» Silvia Arze, Rossana Barragán, Laura Escobari, et al. *Etnicidad, economía y simbolismo en los andes*. Lima: Institut français d'études andines, HISBOL, Sociedad Boliviana de Historia, 1992. 267-297. Web.
- Vanhulst, Julien y Andrian Beling. «The Buen vivir: a Latin American utopia in the global discursive field of sustainability» *Polis*, vol.12, n.36 (2013): 497-522. Web.
- Vélez Upegui, Mauricio. «Sobre la tragedia griega.» *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 17. Número 33 (enero-junio, 2015): 31-58. Web.
- Villegas Díaz, Myrna. «Sistemas sansonatorios indígenas y derecho penal. ¿Subsiste el Az Mapu?» *Política criminal*, v. 9, n. 17 (2014): 213-247. Web.
- Zavala Cepeda, José Manuel y Payàs Puigarnau, Gertrudis. «Ambrosio o'higgins y los parlamentos hispano- mapuches, 1771-1803: política indígena, escritura administrativa y mediación lingüístico-cultural en la época borbónica chilena.» *Memoria Americana*. Vol 23, No 2 (2015): 103-136. Web.
- Zavala, José Manuel. «La cordillera de Nahuelbuta, ¿lugar de naturaleza o de cultura?: concepción del espacio montaños en fuentes españolas del siglo XVI.» *Revista CUHSO* (2007): 17-24. Web.